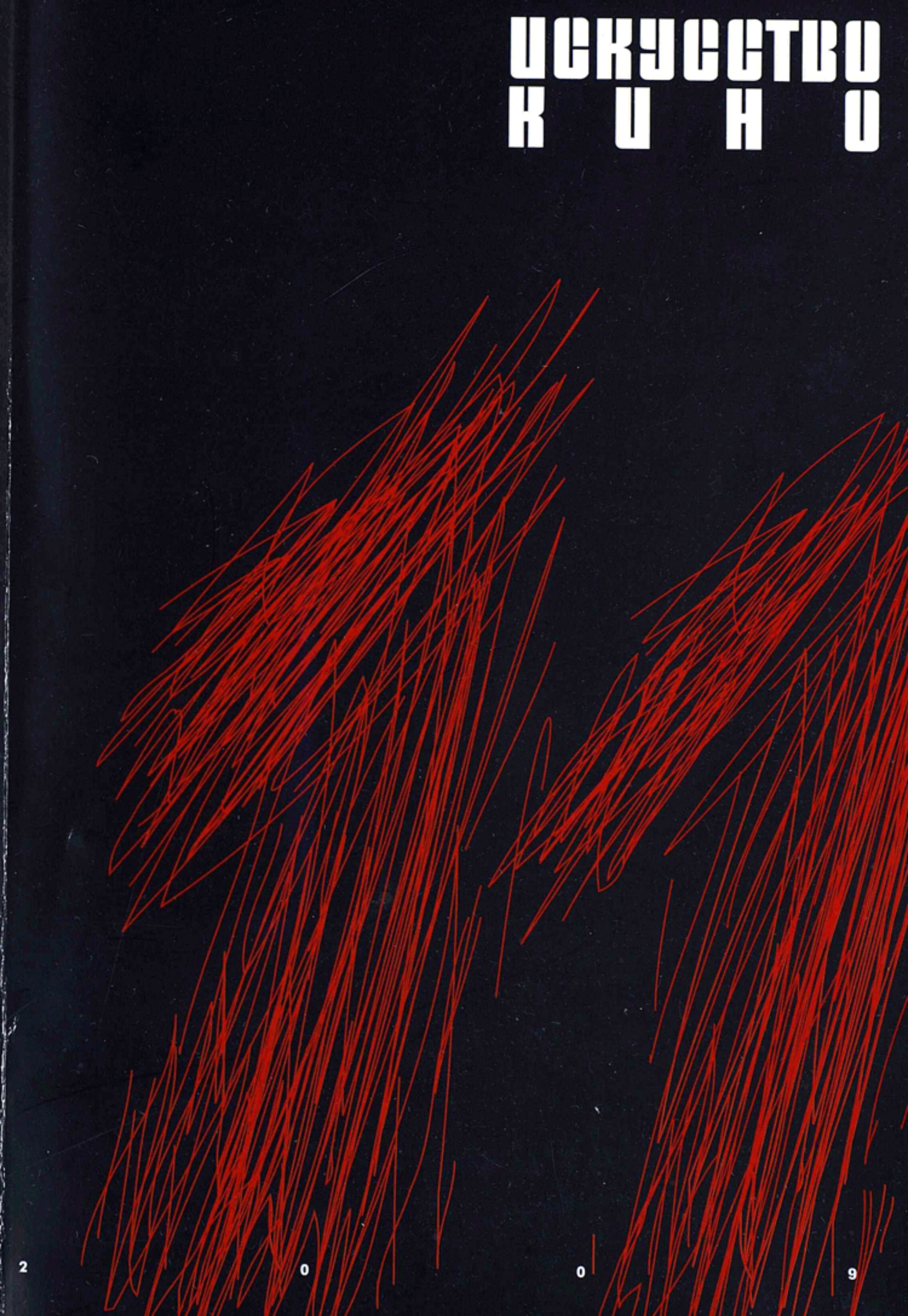
ИСКУССТВО КИНО



2 0 0 9

ШАГИ К УСПЕХУ

с Алиной Кабаевой

РЕН

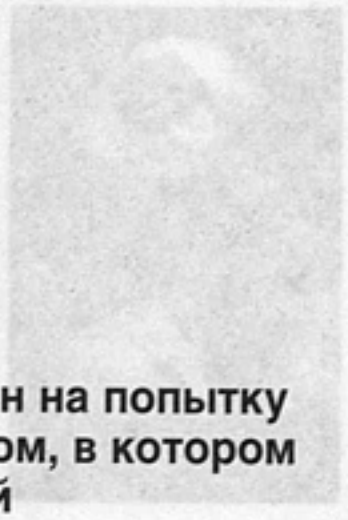
11:30
ВОСКРЕСЕНЬЕ

Лицензия: Серия ТВ №12614 от 24.10.07
Реклама

ЭЛВИН И БУРУНДУКИ 2

В КИНО С 24 ДЕКАБРЯ

www.burunduki2.ru



Этот номер журнала ориентирован на попытку познакомить читателя с контекстом, в котором существует сегодняшний мировой кинематограф. При этом мы предлагаем как исторический вертикальный киноконтекст, сталкивающий современные достижения с шедеврами прошлого, так и сегодняшний актуальный художественный контекст, где фильмы-открытия, сопрягаясь с поисками в других сферах визуальной культуры, помогают увидеть тенденции сегодняшнего мирового искусства.

Фестиваль в Венеции — один из главных объектов нашего внимания — дает для таких сопряжений неформальный повод: этот киносмотр, традиционно самый заинтересованный в эстетическом обновлении, проводится в рамках Венецианской биеннале, крупнейшей в мире contemporary art.

В нашем номере мы также используем этот метод, соединяя разбор главных фильмов Венецианской программы (в рубрике «Репертуар») с анализом недавно состоявшейся 3-й Московской биеннале (в рубрике «Здесь и теперь»). Признанная одним из самых значительных культурных событий года, она позволяет, как нам кажется, увидеть актуальную эстетическую проблематику в ее целостности.

На те же цели работают и материалы в рубриках «Опыт» и «Имена», в которых о своей творческой лаборатории рассказывают два мастера — выдающийся оператор Кристофер Дойл и режиссер Пак Чхан Ук, чьи художественные эксперименты всегда в фокусе внимания критиков, международных фестивалей и арт-аудитории.

СОДЕРЖАНИЕ «ИК» №11/09

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5
МАРИЯ КРАВЦОВА — ВАЛЕНТИН ДЬЯКОНОВ
Профессия: куратор

9
ЖАН-ПЬЕР САЛЬГАС
Берега утопии

12
СЕРГЕЙ ХАЧАТУРОВ
Ключ прочтения скрыт

19
ИРИНА КУЛИК
Аутсайдеров больше нет
3-я Московская биеннале

РЕПЕРТУАР

23
ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
От банальности к банальному
Венеция-2009

32
АНТОН ДОЛИН
Прямая наводка
«Ливан», режиссер Самуэль Маоз

37
ОЛЕГ ЗИНЦОВ
Обмены разумов
«Плохой лейтенант», режиссер Вернер Херцог
«Сын мой, сын мой, что ты наделал», режиссер Вернер Херцог

41
ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ
Поезд больше не придет
«Господин Никто», режиссер Жако ван Дормель

45
АНДРЕЙ ПЛАХОВ
Счастье есть
«Жизнь во время войны», режиссер Тодд Солондз

48
СТАС ТЫРКИН
Гамбургский счет
«Душевная кухня», режиссер Фатих Акин

51
ЕЛЕНА ПЛАХОВА
Чудеса случаются только с другими
«Лурд», режиссер Джессика Хауснер

54
МАРИЯ КУВШИНОВА
Американские граффити
«Капитализм: история любви», режиссер Майкл Мур

КОММЕНТАРИИ

59
ВЛАДИМИР МИРЗОЕВ
На сквозняке

И М Е Н А

67
КРИСТОФЕР ДОЙЛ
Мир как личное пространство
Мастер-класс оператора на фестивале «Завтра»/2morrow³»

76
ЛИДИЯ КУЗЬМИНА
Искусство рождественского пудинга
Портрет Ричарда Кёртиса

Р А З Б О Р Ы

85
БОРИС ЛОКШИН
Z
«Сталкер», режиссер Андрей Тарковский

91
МИХАИЛ МАРЕСКИН
Еда, секс и смерть
«Повар, вор, его жена и ее любовник», режиссер Питер Гринуэй

97
ВИКТОРИЯ СМИРНОВА
Немец, которого не было в Мариенбаде
«В прошлом году в Мариенбаде», режиссер Ален Рене
«Хиросима, любовь моя», режиссер Ален Рене

107
АНДРЕЙ ЩЕРБЕНОК
Песни о главном
«Три песни о Ленине», режиссер Дзига Вертов

116
НАТАЛЬЯ СКОРОХОД
Рыцари «Дон Кихота»
Роман Сервантеса в интерпретации Михаила Чехова, Михаила Булгакова, Орсона Уэллса

M E D I A

125
ВЛАДИМИР КОЛОТАЕВ
Забыть «Дом-2»
Реалити-шоу «Дом-2», ТНТ

О П Ы Т

131
ПАК ЧХАН УК:
«Новые технологии ограничивают творчество»
Интервью записал Тома Борез

135
КЛОД ШАБРОЛЬ:
«Я всего лишь...»
Интервью записал Тома Борез

138
ДАСТИН ХОФФМАН:
«Нельзя осуждать актера за плохую игру!»
Интервью ведет Дени Россано

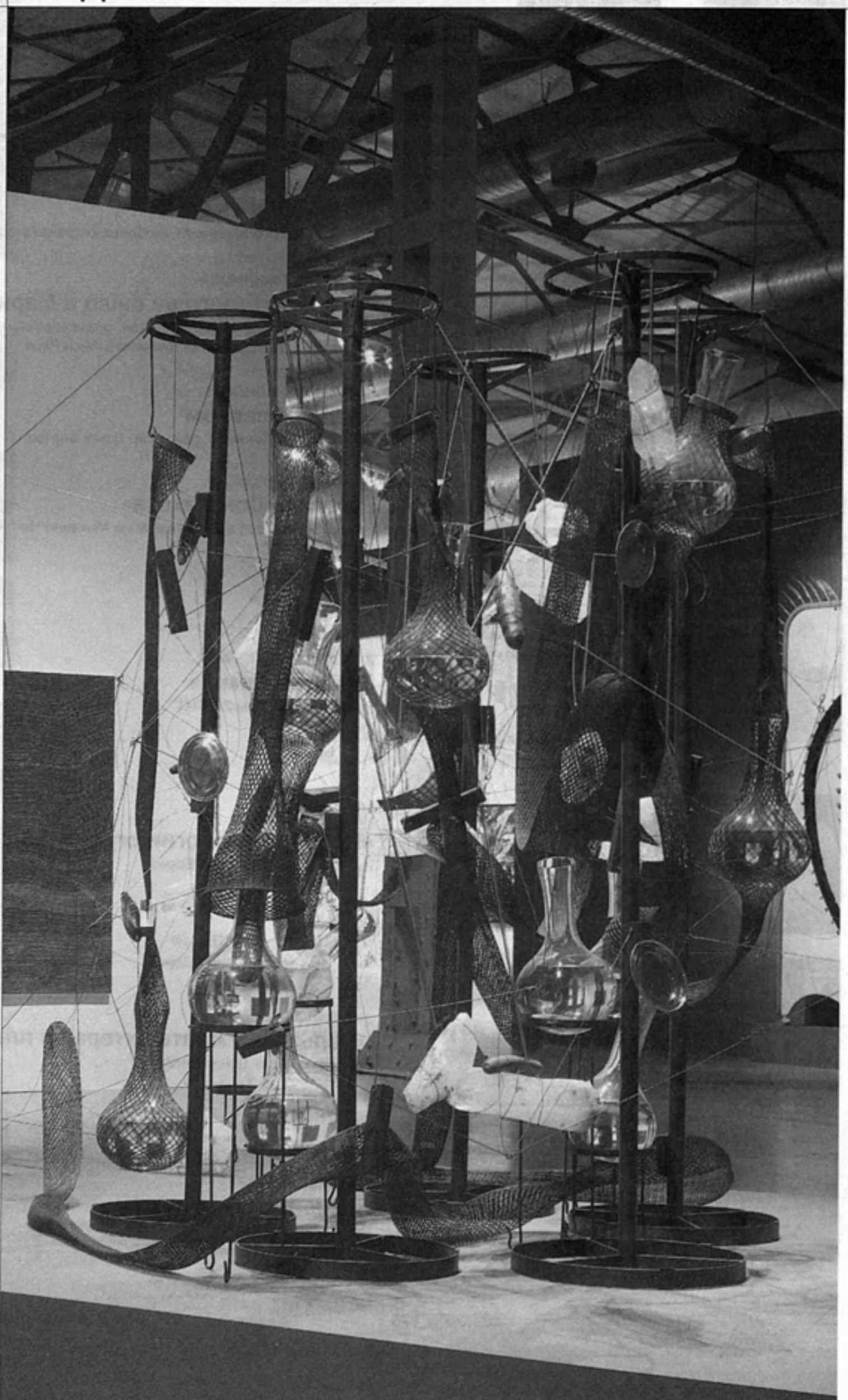
Ч Т Е Н И Е

143
ЕЛЕНА ДОЛГОПЯТ
Зависимость
Сценарий

S U M M A R Y

175

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ



Тунга. «Кристаллизация», 2006—2009. Инсталляция.

Фото Романа Суслова. Courtesy Художественный фонд «Московская биеннале»

МАРИЯ КРАВЦОВА — ВАЛЕНТИН ДЬЯКОНОВ

Профессия: куратор

Мария Кравцова. Начнем с того, что профессия куратора — относительно недавнее изобретение, при этом кураторская деятельность считается одним из самых престижных занятий в современном художественном сообществе. С этим связаны определенная романтика и ожидания того, что ты будешь самым главным в художественном мире. Тем, кто дергает за веревочки. Естественно, статус был легитимизирован такими харизматичными фигурами, как Харальд Зееман — возможно, один из первых кураторов с «ви́дением» и «миссией», который пытался выстроить свой проект как картину мира. Но в целом кураторская прослойка сегодня — это целый класс персонажей, результаты деятельности которого совершенно несопоставимы с пафосом их саморепрезентации. Личные амбиции подчас намного больше, чем любовь к искусству. В идеале куратор должен забыть о себе, когда работает над проектом, все время задаваться вопросом: «Что я репрезентирую? Себя или искусство?»

Валентин Дьяконов. Несмотря на то что куратор как профессия — недавнее изобретение, один из самых влиятельных сегодня исследователей авангарда Александра Шатских в своей книге о супрематизме ретроспективно применяет этот термин к выставкам авангардистов. Она пишет, что Малевич пытался делать общие, представительные проекты, чтобы показать развитие своих идей. Но вообще, куратор, конечно, профессия послевоенная. Она выделилась в отдельную в связи со все большим усложнением системы искусства и ее возрастающей смежностью с другими интеллектуальными сферами, например с философией и историей культуры. Это вызвало появление не просто музейщиков, а профессионалов широкого профиля, способных свободно ориентироваться не только в мире искусства, но и в более широком мире идей, с ним связанных.

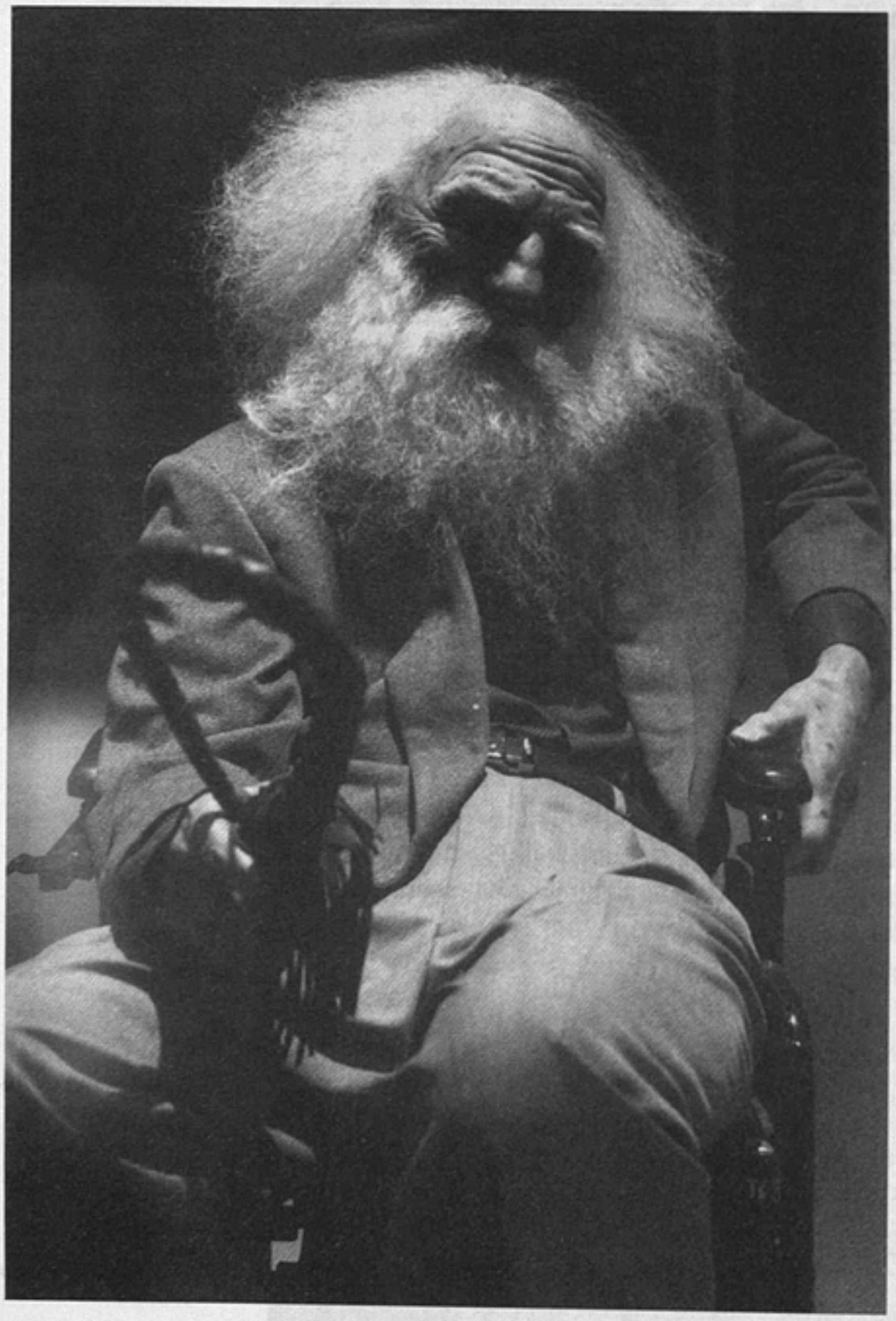
М.Кравцова. Но все же непонятно, почему куратор получил такой исключительный статус в художественном мире?

В.Дьяконов. Наверное, потому, что он в первую очередь посредник. Между искусством и зрителем. Музеем и автором. Коллекционером и галереей. С другой стороны, куратор стал обязательной фигурой для любой выставки. И, скажем, у того или иного собрания полотен Рубенса тоже есть куратор.

М.Кравцова. Да, фигура куратора сегодня рассматривается как не исключаемая. Я видела несколько выставок, куда известных кураторов приглашали в качестве свадебных генералов — только для того, чтобы они просто были, тогда как реально эти события готовились художником и его галеристом. С этой точки зрения интересно выяснить, каковы функции современного куратора. Обратимся к этимологии слова «куратор». Curator на латыни означает «заботливый», курировать — заботиться. Собственно, именно к этому сводился и мой небольшой кураторский опыт: в 2007 году я делала выставку Павла Пеппер-

штейна «Город Россия». Занималась тем, чтобы каким-то образом конвертировать в реальную выставку концепт художника, который сначала существовал лишь в виде эскизов и текстов. Я заботилась о художнике, о картинах, о перевозке и экспонировании, делала каталог, но никоим образом не пыталась корректировать саму концепцию. Но мне кажется, что подобный тип куратора наименее представлен на современной художественной сцене. Хотя отмеченный в этом году Государственной премией в области современного искусства «Инновация» кураторский проект — выставка Анны Зайцевой «Яблоки одновременно падают в разных садах» был построен как раз на очень тактичном диалоге куратора с художниками. Зайцева предпочла играть второстепенную роль модератора встреч, бесед художников, учиться у них, а не навязывать им свою кураторскую волю. Но, как правило, сегодня кураторская работа заключается прежде всего в отборе художников и работ.

В.Дьяконов. 3-я Московская биеннале современного искусства показала, кажется, все разнообразие кураторских подходов. Вот, например, куратор-исследователь, выстраивающий концепцию в рамках классической искусствоведческой методологии — в данном случае компаративистской. Александра Данилова сделала выставку «Интерпретация объекта в московской концептуальной школе». Екатерина Деготь выстроила вокруг фигуры художника второго ряда, авангардиста из Перми Петра Субботина, ряды контекстов, в которые он попадал благодаря тому, что действовал в 1920-е годы.



Сунь Юань и Пэн Юй. «Дом престарелых». 2007. Кинетическая инсталляция

Другой тип этой деятельности предъявлен на выставке «Искусство места». Пять кураторов Государственного центра современного искусства работали с пятью немецкими художниками. Их профессиональная задача — обеспечить включение художника в контекст России и поспособствовать максимально бесконфликтной совместной работе. Главное — получить на выходе произведение. Но ты права, самые заметные проекты 3-й биеннале — «Против исключения» и «Русское бедное» — были построены в первую очередь на концепции, а не на работе с конкретными художниками и историей.

М.Кравцова. Для большинства зрителей ожидание от выставки связано не с подобными исследованиями внутренней проблематики искусства, а с созданием некоей драматургической среды. И почти все известные, даже популярные кураторы, от нашего Андрея Ерофеева до Жан-Юбера Мартена, который делал выставку «Против исключения» в выставочном Центре «Гараж» — главный проект Мос-

ковской биеннале, — как раз и являются мастерами вау-фактора. Они делают визуальные, аттрактивные проекты, которые представляют современное искусство как шоу. Делают его частью шоу-бизнеса. К тому же за последние двадцать лет в современном искусстве сложилась прослойка настоящих художников-звезд, участие которых в выставках привлекает зрителя. Это Дамиан Хёрст, Такаси Мураками, Джефф Кунс и некоторые другие. Есть даже специальный кинематографический термин, которым обозначают подобного рода проекты: выставка-блокбастер.

В.Дьяконов. Но обычно блокбастеры все-таки посвящены любимым художникам массового зрителя — Ван Гогу, импрессионистам. В сфере современного искусства блокбастер остается редкостью. Тем интереснее успех Мартена.

М.Кравцова. Мартен действительно умеет делать подобные выставки, он мастерски жонглирует чувствами зрителя. Обещание чего-то необычного, удивление, практически детское восхищение. Такова реакция почти на все последние проекты Мартена — и «Африка-ремикс», где было представлено современное искусство черного континента, и «Одно изображение скрывает в себе другое», посвященное истории искусства обманок от древности до наших дней. К тому же, чтобы добиться жестко спроектированных зрительских эмоций, Мартен использует экзотику.

В.Дьяконов. Безусловно. Я только не очень понимаю, почему все эти качества вызывают критику. И, кстати, плох тот куратор, который в том или ином виде не использует экзотику. Мартен, например, дает ее в неочищенном виде. Все знаменитые и востребованные кураторы современности — Роберт Сторр, Ханс-Ульрих Обрист или Даниэль Бирнбаум — ищут художников, которые работают в местных условиях, но разговаривают на таком lingua franca искусства. У таких художников есть экзотические темы, но нет формальной экзотики на уровне стиля. Мне кажется, что важность проекта Мартена заключается в том, что он показывает нам некий «основной инстинкт» художника. Он напоминает нам о том, что искусство основано на ощущении сакрального, оно указывает на нечто скрытое от непосвященных. Почему мы, искусствоведы, верим в то, что, скажем, ком-

Дмитрий Цветков. «Ледниковый период». 2008—2009.

ната, набитая землей — инсталляция художника Уолтера де Мариа, — это искусство? Нами руководят ощущения и знания, но еще и вера в то, что этот проект является артефактом. Сегодня узнавать о новом искусстве стало очень просто, намного проще, чем во времена великих кураторов вроде Харальда Земана. Во-первых, есть Интернет, во-вторых, есть рынок, которому нужны новые вливания. Поэтому он допускает в себя разные маргинальные области типа индийского искусства, например. Сегодня именно куратор должен быть режиссером некоего драматического действа. С другой стороны, он делает выставки о том, что может в данный момент дать нам искусство. И рассказывает о том, какое оно бывает, как его формы связаны с современностью.

М.Кравцова. Мы не обсудили тип куратора, которого можно было бы назвать «метахудожником», во многом авторитарного человека, который иллюстрирует собственные идеи работами других художников.

В.Дьяконов. Вот-вот, Малевич вписывается в этот контекст.

М.Кравцова. И, по-моему, все действительно влиятельные современные кураторы, включая Роберта Сторра, Жан-Юбера Мартена или Андрея Ерофеева, попадают под это определение. С этим связан протест художников против куратора, который нередко самонадеянно решает, кто на сегодняшний взгляд актуален, а кто нет. Решает, кого возьмут в будущее, а кто стал анахронизмом еще при жизни. Кураторов нередко критиковали именно за это. В нулевые годы появился формат выставочного проекта, в котором известный художник сам отбирает, кого показывать. «Выбор Люсьена Фрейда», «Выбор Дамиана Хёрста», готовится «Выбор Джеффа Кунса». В России таким автором является Олег Кулик, который за последние несколько лет по подобному принципу сделал две выставки: «Верю!» на «Винзаводе» и «Пространственная литургия» в ЦУМе.

В.Дьяконов. Да, это хорошая тема — художник как куратор. Как я помню, Олег Кулик начинал свою художественную жизнь с кураторства.

М.Кравцова. В начале 90-х он был экспозиционером галереи «Риджина», но, на мой взгляд, не столько делал выставки, сколько создавал собственные инсталляции из произведений художников галереи. Так, проект «Искусство из первых рук» запомнился всем не именами участников, а придуманным именно Куликом способом экспонирования — сквозь прорези в фальшстенах к зрителям тянулись человеческие руки, держащие картины и объекты, как бы бесстыдно предлагающие себя. Стратегия Кулика-куратора сегодня практически такая же: он создает собственное произведение из чужих. Перед вернисажем выставки «Верю!» случился мини-скандал, связанный с тем, что Кулик — я уверена, специально — не сопроводил каждую выставленную работу этикеткой с именем автора.

В.Дьяконов. Как ты думаешь, критика кураторов как людей, которые решают судьбу художника, распространяется на художников-кураторов? Художнику легче проглотить обиду от коллеги?

М.Кравцова. Я считаю, что художники до такой степени эгоцентричны, что совершенно непроницаемы для подобного рода критики. Кулика критиковали за то же самое и в последний раз. Ему все равно. Художник и в позиции куратора имеет намного больше прав на субъективность. Профессиональному куратору приходится чаще всего объяснять свой выбор.

В.Дьяконов. Современное искусство легко использовать, как кубики конструктора. Для куратора важно обладать способностью встать над схваткой и не соревноваться с другими художниками, а управлять ими с помощью авторитетного статуса интеллектуала, который сам себе награда. Куратор в современном мире нужен для того, чтобы делать выставки на основе своего опыта. Кураторское высказывание должно обратить наше внимание на что-то, чего мы еще не видим, но что происходит в искусстве. На что-то, что уже произошло, а мы и не заметили.

ЖАН-ПЬЕР САЛЬГАС

Берега утопии

Эль Анацуи. «Да кто его знает, этот мир!» 2009. Инсталляция.

Фото Романа Суслова. Courtesy Художественный фонд «Московская биеннале»

С конца 80-х куратор Жан-Юбер Мартен играет весьма значительную роль на международной художественной сцене. В 1989 году к двухсотлетию Великой Французской революции он сделал выставку «Маги Земли», которая — без преувеличения можно сказать — взорвала западное искусство, разрушив представление о его границах. До этого момента художественный мир не представлял себе, сколько художников живут и работают в странах, где, согласно общепринятому мнению, не было и не могло быть самого феномена современного искусства. Не было в том числе и потому, что в этих странах культура не прошла через то, что мы называем модернизмом. К тому же в 1990 году коллекционер Жак Кершаш опубликовал манифест «Мировые шедевры рождаются свободными и равноправными» — текст, который положил начало истории парижского Музея неевропейского искусства на набережной Бранли. Несомненно, Жан-Юбер Мартен и Жак Кершаш изменили западное искусство, открыв новую гигантскую территорию, новый художественный мир.

Впрочем, несмотря на несомненный успех выставки «Маги Земли» Франция продолжала игнорировать и ее значимость, и ее создателя. Карьера Мартена складывалась за пределами его родины. Например, выставку современного искусства черного континента «Африка-ремикс» Мартен организовал в Дюссельдорфе, будучи директором музея Кунстхалле. Другим важным событием в карьере Мартена стала Лионская биеннале 2002 года, которая называлась «Разделяя экзотизм». Впрочем, еще много времени после «Магов Земли» Франция продолжала оставаться франкоцентричной и западноцентричной страной, и даже в Центре Помпиду не понимали, что мир искусства изменился, стал более открытым.

Жан-Пьер Сальгас — известный французский критик, искусствовед, историк культуры, профессор.

С другой стороны, и сам Жан-Юбер Мартен, открывая мир искусства всем художникам и культурам мира, не осознавал тот факт, что искусство, которое создавалось в результате инициированных им перемен, связанных с выходом за пределы замкнутого границами пространства, не было славной и невинной идиллией. Эдакой страной-утопией, где каждый человек может проникнуться экзотикой соседа. Мартен не учел, что Франция открывала Западу искусство, которое не было свободным и независимым. Взгляд Жан-Юбера Мартена оставался взглядом белого человека вообще и француза, который, в частности, выбирает «хорошее искусство». Он предпочитал произведения, связанные с фольклорными традициями, демонстрирующие свою этнографическую аутентичность. Например, если так можно выразиться «африканскость», если речь идет о работах, сделанных на африканском континенте. Или же, наоборот, он поощрял вещи, подражающие западным аналогам, для того чтобы внедриться в систему мирового искусства. Он еще раз доказал, что это мы, западные люди, решаем, кто интересен и что интересно. Я считаю, что борьба против пресловутого исключения — а именно так, «Против исключения», был назван проект Мартена на последней Московской биеннале — будет выиграна только тогда, когда не мы, а представители неевропейских народов будут сами говорить от своего имени.

Жан-Юбер Мартен предложил привлекательную утопию, сделав вид, что именно в пространстве искусства возможно равенство. На его выставках мы попадаем в мир единогласно принятых условностей, в котором все произведения и художники равны, когда их показывают вместе, в одном пространстве. Подобный подход напомнил мне наивный эпизод фильма Григория Александрова «Цирк», где в трогательном изображении предстают грузинская, украинская, еврейская, русская и смешанная семейные пары, поющие колыбельную маленькому негритенку. Все любят друг друга, все равны. Это идиллическое братство очень милое, но в жизни недостаточно декларации, чтобы люди действительно стали равными.

Главный парадокс «иллюзии Мартена» заключается в том, что, создав или представив ее, он лишь тактично подчеркнул утопичность самой идеи равенства в искусстве. Продемонстрировал невозможность ее осуществления. Все в мире изначально несводимо к равенству. Художники равны лишь в том смысле, что все они обладают талантом, но в мире искусства, тем более на рынке искусства, они занимают далеко не равнозначные позиции. Жесткая иерархия — не выдумка экспертов и критиков, а реальность, с которой трудно бороться.

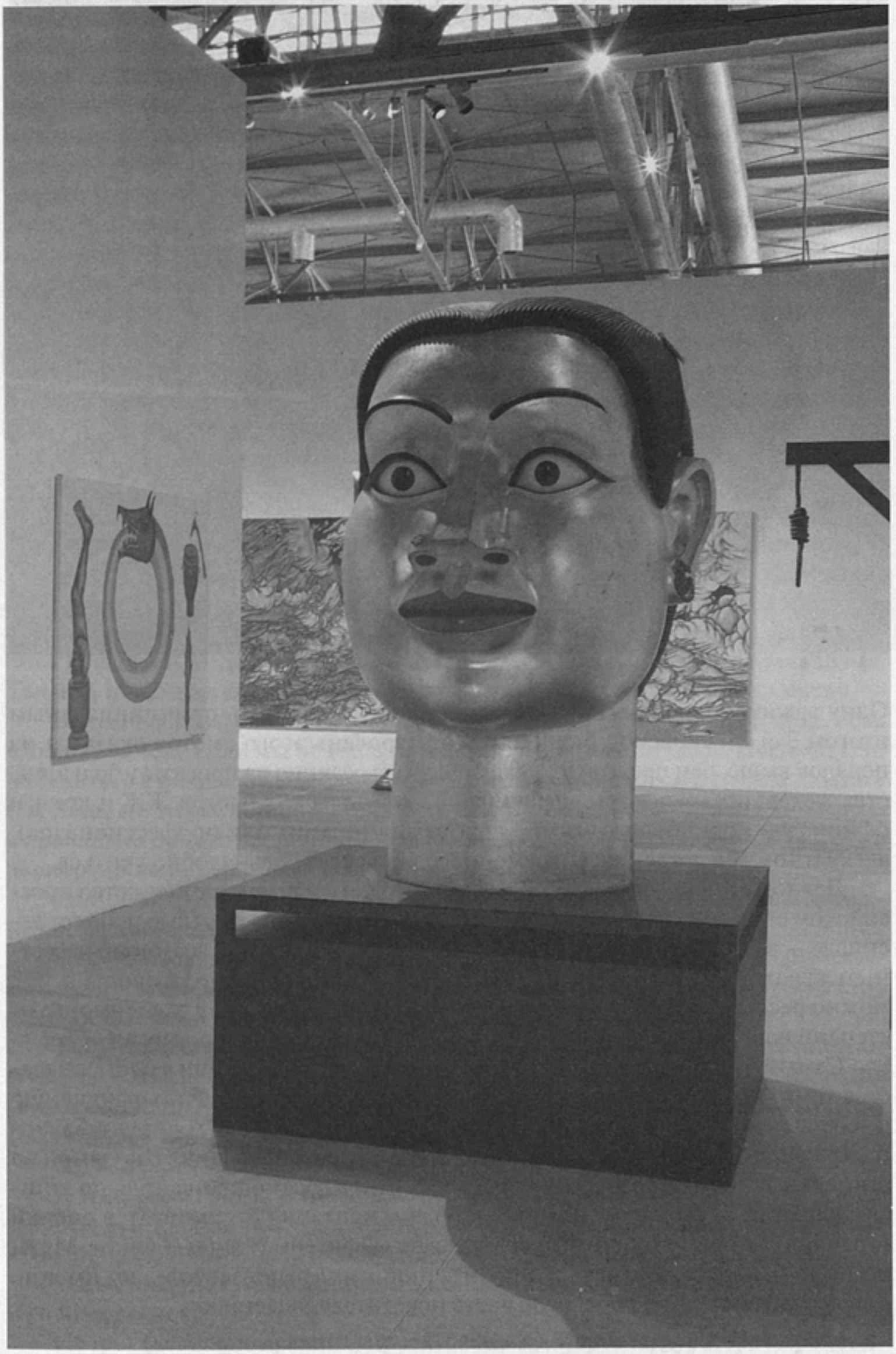
Главная проблема проекта Мартена в том, что его взгляды, в отличие от взглядов всей художественной среды, за последние двадцать лет совершенно не изменились. В Москве он представил очень эффектную версию «Магов Земли» — выставки 1989 года, фактически повторив жест двадцатилетней давности. Он привез тот же самый проект, с теми же участниками — художниками из Африки, Австралии, Океании, но для приличия — ведь все-таки его экспозиция была частью Московской биеннале — расширил участие русских художников. Логичнее было ожидать, что специально для России Мартен сделает что-то совершенно новое.

В художественной системе современной России — две одинаково актуальные проблемы. С одной стороны, вопрос нынешнего места русского искусства в контексте мирового. С другой — трудность понимания собственной принадлежности: к Западу или все же к Востоку относится русское искусство. Художники России по своим пластическим качествам мало отличаются от европейских, но при этом продолжают восприниматься в мире такими же «экзотами», как художники из Африки и Океании.

Еще одна крупная ошибка Мартена связана с тем, что он совершенно не заметил важнейший исторический факт: в 1991 году советская империя распалась, Россия потеряла республики Средней Азии, Прибалтики и Кавказа и страны Восточной Европы. Так что сегодня Россия представляет собой, с одной сто-

роны, страну с ярко выраженными имперскими амбициями, а с другой — территорию активно колонизируемую и Западом, и Востоком. Жан-Юбер Мартен проигнорировал и эту сложную и чрезвычайно интересную проблематику: в «Гараже» нельзя было увидеть искусство как бывших советских республик, переживших постсоветскую эру, так и стран бывшего Варшавского блока. А ведь именно эти явления могли лечь в основу концепта данной выставки, и работы художников, не знакомых широкому кругу зрителей и профессионалов, могли сделать ее по-настоящему новаторской и актуальной.

Перевод с французского Марии Кравцовой



Равиндер Редди. «Позолоченная голова». 2006.

Фото Романа Суслова. Courtesy Художественный фонд «Московская биеннале»

СЕРГЕЙ ХАЧАТУРОВ

Ключ прочтения скрыт

Эрина Мацуи. «Три дня и три ночи». 2008

Одну важную проблему, на мой взгляд, следует считать принципиальным итогом 3-й Московской биеннале. Хотя уровень этого смотра оказался на порядок выше, чем предыдущих, как показала реакция на проекты у большинства желавших высказаться (начиная с любительских блогов ЖЖ и кончая официально организованными «круглыми столами» для профессионалов), адекватному обсуждению современного искусства еще надобно учиться.

Для того чтобы узнать, как понимают сегодня современное искусство в российском обществе, достаточно обратиться к обсуждению главного проекта биеннале — выставки «Против исключения», подготовленной всемирно известным куратором Жан-Юбером Мартеном. Разного рода разговоры о ней можно рассортировать по нескольким смысловым ярусам, в зависимости от степени вовлеченности говорящих в проблематику contemporary art.

Самый распространенный стиль суждений об экспозиции в блогах выдается теми, кто демонстративно показывает свою дистанцию по отношению к «совриску»: «Типа я пришел, а вы меня развлекайте. Мне хочется забавного, красивого, необычного, дорогого...» И в случае оправдания ожиданий на выставке, и в случае разочарования (процентное соотношение, судя по записям в блогах, — половина на половину) аргументация отсутствует, а оценки ограничиваются лаконичными возгласами: «Офигенно» либо «Говно». Можно было бы вовсе не иметь в виду мнения этих «рецензентов», но именно они составляют самую большую часть посетителей выставки.

Вторая группа критиков — левые интеллектуалы, разочаровавшиеся в самом послании мартеновского проекта. Их мнение можно узнать, например, из материалов интернет-портала Openspace. Там выложена дискуссия о выставке, проходившая под руководством арт-критика и куратора Екатерины Деготь в Центре «Гараж» в начале октября.

Модератор и режиссер дискуссии собрала разных деятелей современной культуры — критика Ирину Кулик, художников Анатолия Осмоловского, Дмитрия Гутова, Юрия Альберта и других. В ходе обмена мнениями выявилась закономерность: у левых, как и у неподготовленных «обычных зрителей», в интерпретации выставки проявляются сходные стереотипы. И те, и другие ожидают то, что было бы привычно их сложившейся шкале ценностей, не хотят менять свои установки после общения с экспозиционным материалом. Говорят не о том, что они увидели, а о том, чего *не* увидели. Только если «простым зрителям» не хватило красоты и картин в технике «холст, масло», то продвинутым левым — той самой привычной всем «контекстуальности», которая позволила бы не смотреть выставку, а читать ее как некий социально-политический документ.

Замена реальной сложности разговора об увиденном на экспозиции демонстрацией стереотипов левого дискурса, в общем-то, и стала определять атмосферу обсуждения в «Гараже». О выставке (кстати, сделанной человеком с левыми взглядами, но чуть менее подверженным власти клише) говорили слишком общо и раздраженно, не удосужившись вспомнить конкретные имена и произведения. Известная по публикациям в «Художественном журнале» поэтесса Кэти Чухров, например, главный пафос своей речи обрушила на приветственное слово, открывающее каталог выставки и подписанное первым заместителем руководителя администрации президента РФ Владиславом Сурковым. Отмеченный господином Сурковым акцент на произведениях, созданных не в западных странах, стал поводом обвинить и Суркова, и Мартена в неоколониальной политике, оппозиционной прогрессивным тенденциям артсообщества. Привезенные из разных стран произведения вырваны, дескать, из национального контекста, потому превращены в салонный товар. И смыслов в этих экспортированных Мартеном вещах не ищи. Если артефакты традиционных культур вырвать из контекста, то они становятся чистым дизайном. Этот коварный импорт — часть стратегии глобализации и неоколониализма. Так что, по логике возмущенных левых, лучше бы их не привозить совсем.

В этом пассаже уязвимость подобных позиций особенно очевидна. Ведь что получается? Если мы не вырвем традиционное искусство из контекста, то и общаться с ним не будем. Взамен начнем сами моделировать «правильное» (на наш, не неоколониалистский взгляд) пространство идей и смыслов, с правильно процитированными Славоем Жижеком, Гройсом и т.д. И их уже экспортировать в неразвитые страны.

Еще одна группа оппонентов Мартена — музейные сотрудники и художники, активно занимающиеся выставочной деятельностью. Их обвинения в основном сводятся к неоправданной сложности и запутанности организации экспозиции, к распаду всех содержательных связей на ней, к увлечению самодостаточной зрелищностью и вкусу к дорогим аттракционам.

Типичный образец этого критического дискурса можно прочитать в блоге научного сотрудника Третьяковской галереи Кирилла Алексеева: «Вот хоть режьте меня, но, видать, «гаражный» триумф 3-й мосбиеннале не состоялся. Посредственная выставка получилась.

Судите сами:

1. Ни одной громкой премьеры.

Все эти колясочки, мертвяки в гламуре, фашистские концлагерные куры... — все это прошлогодний снег. А местами и позапрошлогодний.

2. Выставочно-экспозиционная концепция отсутствует. На Арт-Москве и то интересней.

Из трех (довольно древних) проектов Ж.-Ю.Мартена, куратора мероприя-

тия, слепили корявую демонстрационную версию, где африканская этника совершенно необоснованно подается как object d'art contemporain, а наш, местный, арт совершенно искусственно вставлен в фактуру выставки. Очевидно, что организаторы стыдливо боялись, что проекты Гутова, Цветкова будут неконкурентны перед лицом признанных светил мирового контемпорари. Зря боялись. Дмитрий Цветков оказался для большинства зрителей блестящим мастером. Его звери в мехах — великолепны. Прямо архетипы нашего времени получились.

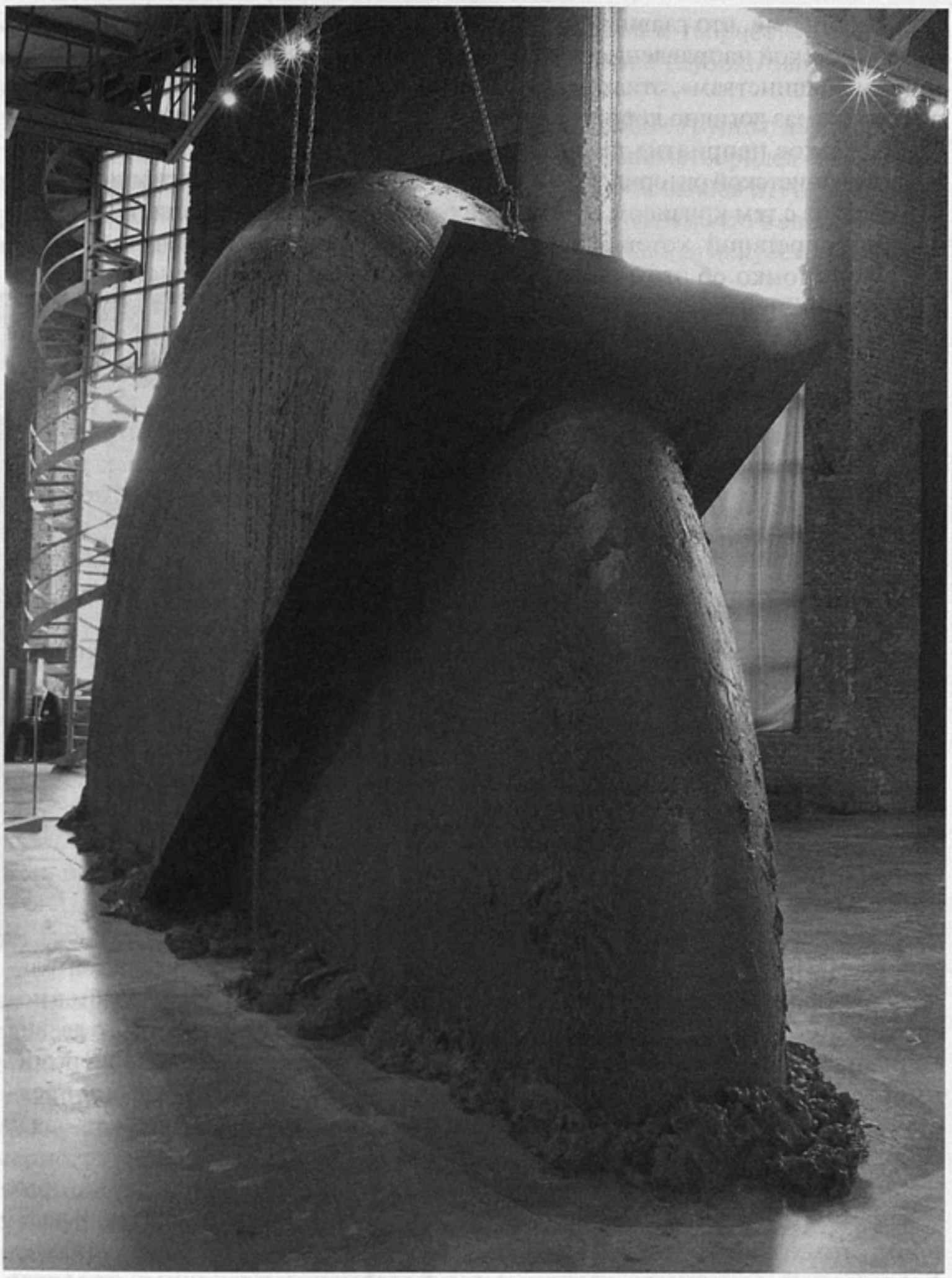
Грустно, что получилось так беспомощно вяло. Обидно, что главное выставочное мероприятие года превратилось в безыдейный отвал вчерашних новинок. Посмотрим, конечно, на отзывы светочей критики, но не думаю, что они шагнут дальше вежливой сдержанности. Слишком уж очевидна провальность разрекламированной акции. Думаю, что на этом этапе истории «Гаража» кто-нибудь все-таки обязательно намекнет держателям этого пространства, что за деньги нельзя купить вкус и некоторые профессиональные навыки»[1].

Очень симптоматичное высказывание. Во-первых, в нем до странного неточные наблюдения: и о якобы отсутствующих громких премьерах (а ведь почти все работы показаны в Москве впервые), и об «искусственном» вставлении нашего «местного арта» в фактуру выставки (тем более что само слово «искусственно» применительно к созданию экспозиции двусмысленно, неточно вдвойне). И — в противоречии этому утверждению — о блестящем проекте именно россиянина Цветкова... Несмотря на известный напор и агрессию, способную увлечь и убедить на первых порах, аргументация и у этой критики явно хромает, общие оценки противоречат одна другой, завершающий абзац встраивает пассаж в свод мнений тех «простых зрителей», которые сделали себя априорными носителями вечных ценностей и правильного вкуса. Удивительно, что и в этой профессиональной компании возникает отмеченная ранее проблема: мы знаем, как надо, и по-другому не хотим.

Причина подобной негибкости суждений кроется, как мне кажется, в особенности культурной самоидентификации россиян в целом. Логоцентризм российской культуры всем давно известен. Многие привыкли доверять текстам и их фетишизировать. Потому именно в России концептуализм дал такие мощные плоды, а художник слова — Кабаков — оказался главным героем российского contemporary art в мире. Сегодня, учитывая всегдашнее хронологическое запаздывание отечества лет на двадцать, мы живем в эпоху победившего постмодернизма: языковой палимпсест куда как мил. Доверять тому, что невербализуемо и не встроено в контекст, мы благодаря тому же левому дискурсу не привыкли. И видим в этом слабость и (или) подвох. По сути все три группы критиков оказались заложниками тех любимых идей, которые они хотели вычитать, прийдя на выставку. Тогда как Мартен предложил другое: радость *не*узнавания, нарушение горизонтов ожидания. К ним заложники контекстов оказались не готовы.

Тут, думаю, требуется сделать еще одно отступление. Как известно, «левый дискурс» — одно из ключевых понятий в интерпретации современного классового общества, его социальной, политической структуры. Неомарксистские экономисты, философы, теоретики культуры (среди которых и Жан Бодрийар, и... Михаил Ходорковский) в своих работах очень убедительно с левых позиций рассказывают об особенностях классовой структуры государств, о защите в либерально-капиталистических странах интересов предпринимателей-собственников, в соцстранах — бюрократии. В частности, и о том, что в близкой к России модели государственно-капиталистических стран власть защищает интересы коррумпированных, вошедших в госэлиту чиновников и предпринимателей. Чем сильнее государство — тем мощнее оно обворовывает население благодаря бюрократическому капиталу. Тем неотвратимее глобальный кризис, в том числе и по той причине, что социальные, культурные институты в государстве архаичны, общество не развивается творчески

[1] См.: http://nikto001.livejournal.com/321134.html



Аниш Капур. Push-Pull II. 2008—2009. Инсталляция

Фото Романа Суслова. Courtesy Художественный фонд «Московская биеннале»

и во многом господствует то, что Бодрийар называл постмодернистской «экономией знака». Иначе говоря, отсутствует доверие к реальности, интерпретация навязывается своего рода бюрократическим капиталом, а институции фиктивны и манипулятивны.

Сегодня, по мнению Михаила Ходорковского (см. статью «Новый социализм: Левый поворот — 3. Глобальная perestroika») в России во многом возникла необходимость отказаться от призрака сильного государства (ничего, кроме усиления бюрократии, не выйдет) в пользу самоорганизующихся объединений, во многом сформированных с помощью Интернета и других информационных технологий. Децентрализация, модернизация существующих институций обеспечит освобождение творческой активности, «в которой большая часть национального дохода будет создаваться в интеллектуальном секторе, а не в сфере услуг и манипуляций, как сегодня»[2].

[2] Цит. по интернет-статье Игоря Эйдмана от 28.11.2008 «Ходорковский о мировом кризисе». См.: http://forum-msk.org/material/economic/619019.html

Любопытно, что главный проект Московской биеннале своей антипостмодернистской направленностью, доверием к не инкорпорированным в систему «меньшинствам», отказом от презумпции интерпретационной «правильности» как раз логично корреспондирует с новыми левыми идеями Ходорковского. Резкое неприятие проекта российскими (и не только) левыми с их постмодернистской риторикой внятно дает понять, что их аргументация во многом связана с тем кризисом понимания реальности, фетишизацией навязанных интерпретаций, которые так ко двору при нынешнем госкапитализме.

Очень тонко об этом несоответствии экспозиции Мартена принятым «постмодернистским» ожиданиям высказались критик Константин Рылёв[3], комиссар биеннале Иосиф Бакштейн и куратор Андрей Ерофеев, чей монолог в разговоре со мной позволю себе привести полностью: «В этой выставке есть сюжет и логика построения. Но она не вычитывается из статьи в каталоге. Ключ прочтения скрыт. Экспозиция носит антиконцептуальный характер. В ней нет дистанции критики — деконструкции — анализа языка. Так же, как нет и традиции поп-арта — самого использования предмета для разыгрывания смыслов, порожденных им. Нет и линии гламурного искусства, нет линии перформативного — уходящего в идиотию, в карнавальное безумие.

Что же есть? Идущая от сюрреалистической традиции, от «Кабинета Бретона» реабилитация пластической традиции как таковой. Основные топики Мартена — это art brut, это африканские и австралийские идолы, это абстрактное искусство... Все это компоненты «Кабинета Бретона». Жан-Юбер — ученик Понтюса Юльтена, первого директора Центра Помпиду, которому Мартен в этой должности наследовал. Юльтен впервые предложил идею расширения искусства, включения в презентацию неизвестных территорий. На прогремевшей выставке «Москва — Париж» случилось приобщение советской линии к мировому процессу... Отсутствие привычных нарративных подсказок не делает выставку «Против исключения» бессмысленной. Для меня она — о человеке страдающем. Вы посмотрите: герой многих работ — жертва, мигрант, аутсайдер. Мы видим людей, бегущих от ужасов действительности. Видим средства их передвижения. Их притеснителей. Наблюдаем в потрясающем абстрактном образе Аниша Капура подобие безжалостного лезвия социальной пластики. Переживаем внутренние страхи человека, сопереживаем трагедии его ухода. Пытаемся понять, как разные люди сегодня представляют себе сферу трансцендентного, образы Рая... Тематическая связь работ есть и при этом выстроена убедительно».

Любопытно, что апологетами выставки явились как раз те люди, которые успешно, мастерски работают с режиссурой не слов, но пространства. В частности, это создатель сложных пластических образов-инсталляций художник Хаим Сокол, архитектор многих международных выставочных проектов Юрий Аввакумов, который сказал мне следующее: «Главная выставка биеннале в «Гараже», очевидно, лучшая выставка современного искусства такого формата в Москве. Точная драматургическая и сценографическая работа с пространством, рифмующиеся произведения искусства, среди которых есть и приятные встречи со старыми знакомыми, и удивительные открытия, едва ли не полный спектр изобразительных средств и т.д. и т.п. Может быть, и можно было обойтись без нескольких художников, наверняка нужно было сделать экспликации для всех произведений, а еще хорошо было бы разрешать зрителям двигаться не только от куриных яиц к детским гробам, но и наоборот — это все частности. Почему же некоторые наши известные искусствоведы выставку Жан-Юбера Мартена так страшно не полюбили, вплоть до обвинений в международной халтуре и разбазаривании госсредств? Ответ, мне кажется, в том, что обвинители, тоже кураторы, вдруг подсознательно ощутили

[3] См.: Р ы л ё в К. Курс лечения. — «Частный корреспондент», 27 октября 2009 года.

свой профессиональный уровень. Вдохновляющая к творчеству выставка стала для некоторых причиной осеннего обострения глубоко запрятанного комплекса неполноценности.

Обсуждавшие выставку Мартена поделились на две группы: двухмерных, тех, кто, судя по их критическим высказываниям, удовлетворился каталогом, и трехмерных, тех, кто реально побывал в «Гараже» и вышел оттуда с пространственными впечатлениями. Двухмерным не нравится, что в европейской выставке участвуют азиаты, африканцы и австралийцы с искусством совре-

Глория Фридманн. «Живопись в Абсурдистане». 2009

Фото Романа Суслова Courtesy Художественный фонд «Московская биеннале»

менным и несовременным, культовым или декоративным. Они считают кураторскую концепцию вторичной, неоколониальной, асоциальной, реакционной.

Трехмерность, в моем понимании — не только физические параметры пространства, звук, цвет и свет — есть и в компьютерных 3D программах. Трехмерность включает в себя также и осязание, и запах. Выставка Мартена одна из самых органолептических, на которых я когда-либо бывал. Объекты здесь рифмуются не только по смыслу или размеру, но и по обонятельным и осязательным качествам: большое жирное — с невесомым хрупким, блестящее холодное — с матовым черным, пахучее животное — с безвкусным индифферентным, музыкальное — с безмолвным...»

Действительно, отдельная тема — многосложность конструкции проекта. В этом плане выставка «Против исключения» выгодно отличается от бывшей ранее роскошной дорогой презентации в «Гараже» коллекции миллиардера и мецената Франсуа Пино. Несмотря на сортировку материала по разделам, меня не покидало ощущение случайности и заменяемости выбора многих работ. Контекст интерпретации был выстроен приблизительно. В случае с Мартеном убеждает упругое, прочное, как вязь орнаментов в традиционных культурах, сопряжение всего со всем.

Конечно — и здесь я соглашусь с Юрием Аввакумовым, — это не значит, что идеально все. Какие-то работы в слаженную композицию всей выставки вписались неточно. Например, парад куриных чучел из иронической биолаборатории «Цыпленок-космополит» бельгийца Куна Ванмехелена мог бы не выступать в роли пропилей всей экспозиции. Какие-то работы совсем, на мой взгляд, лишние. Например, фотографии наряженных мертвых людей группы АЕС+Ф коробят меня бесстыдством отношения к чужой экзистенци-

альной территории, чужому горю, циничным замещением сложности последних вопросов грубой медийной простотой рассчитанного на скандальную бестактность хода. Это тем более отвратительно, что рядом располагается работа на подобную тему: инсталляция китайцев Сунь Юаня и Пэн Юя «Дом престарелых». По залу катаются инвалидные коляски с сидящими в них уникально веристски выполненными фигурами, представляющими глубоких старцев разных сословий, вероисповеданий, национальностей. Они все вместе, но пронзительно одиноки. Среди нас, но вне общения. О цикле жизни и трагедии ухода эти художники поведали куда более целомудренно, тонко и глубоко. Оставаясь на территории искусства.

Но исключения подтверждают правила. А они предлагают интерпретировать выставку как сложнейший клубок образов, тем и смыслов. Причем ни один из них не декларируется в лоб, а обозначается ответственным выбором самого зрителя, его способностью быть восприимчивым. Ну вот, например, задевшая левых тема традиционных культур и способности их интегрироваться в художественный процесс мира. Сперва нам предлагают посмотреть на экзотические артефакты, сознательно созданные в расчете на рецепцию европейцев. Сюрреалистические комиксы конголезца Шери Самбы на тему стереотипов восприятия Западом Африки подготавливают изысканный розыгрыш европейского восприятия экзотики у Эля Анацуи, «ткущего» из железных бутылочных крышек роскошные ковры. Рядом с коврами грузовик с пожитками кореянки Кимсуджи: набитый цветными тюками кузов — аллегория лоскутной неприкаянности вечных мигрантов. Около него — «Театр мира» китайца Хуан Юн Пина: прозрачный мост в форме змеи, под которым стол в виде черепахи. По словам самого художника, композиция соотносится с «драконовой жилой» в искусстве фэн-шуй. В мосту-змее статуэтки священных животных, между которыми ползают живые черепахи и змеи, в столе-черепахе — пожирающие друг друга насекомые. Этой инсталляцией вводится новый, философский аспект интерпретации «экзотической» темы: что есть театр мироздания — зона имманентного конфликта, кунсткамера с раритетами, метафизика священных связей?

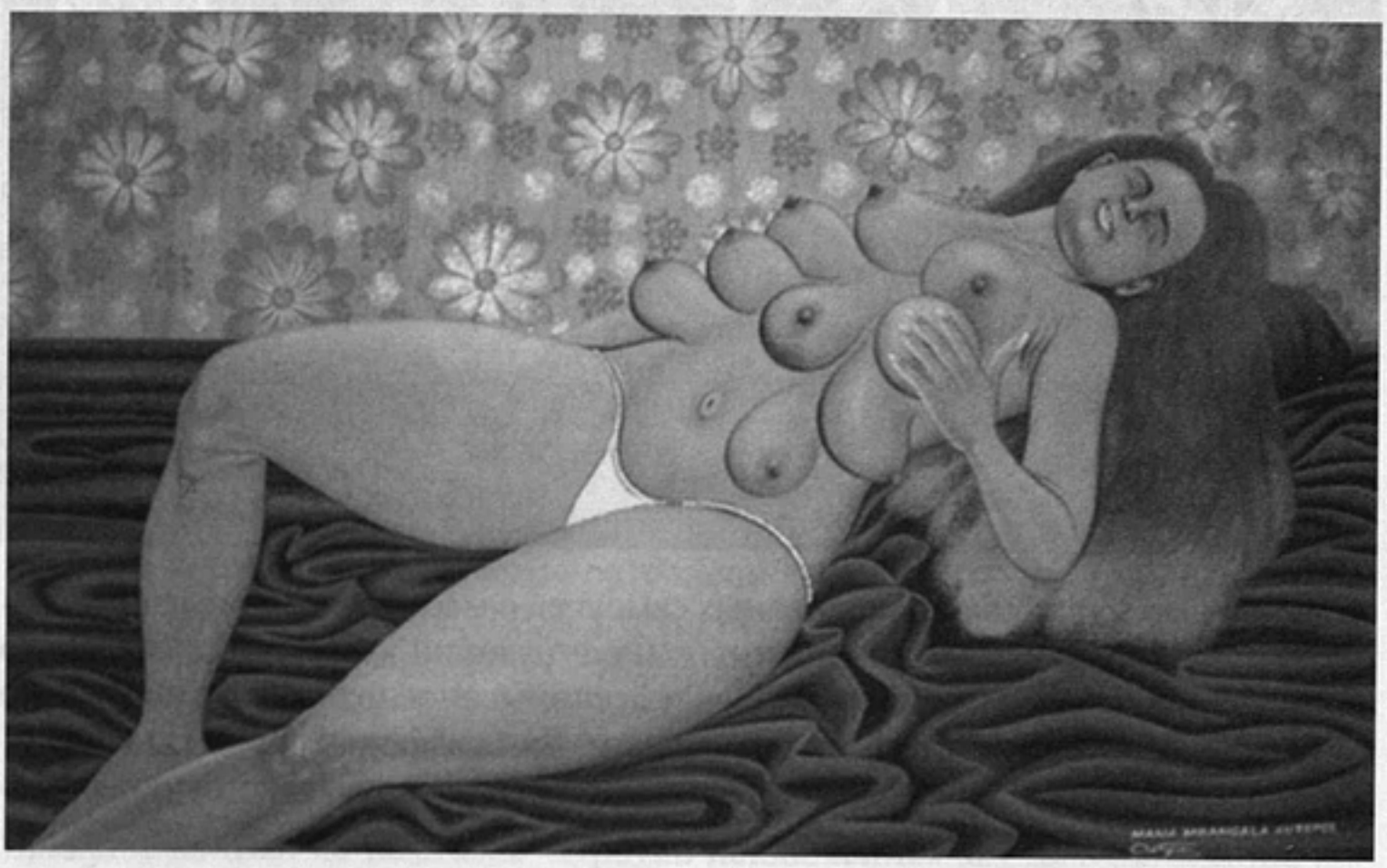
Это расширение смыслового пространства готовит нас к новым драматическим перипетиям. В соседнем зале — беспощадная видеоработа о несхожести сознания людей разных культур и безответственности экстраполяции на чужую культуру собственного «истинного» знания: действующий, как разряд тока, фильм чилийца Альфреда Джаара о трагической судьбе южноафриканского фотожурналиста Кевина Картера. После Джаара тема экзотических культур режиссируется тончайшими, совершенно бескомпромиссными по отношению к западным стереотипам восприятия произведениями с символическими эмблемами, орнаментами, героями традиционных культов — работы художников из Океании, Индии, Африки. Тут уж никаких заигрываний: хочешь понять — работай, с уважением познавай чуждые тебе традиции, принимай незнакомые правила. Дивись щедрости художественных миров вселенной, свободных от бюрократических матриц, которые подменяют искусство политикой зашоренных правых или левых.

В этом тексте выставки, интересном, свободном от догматического, наперед сформулированного знания, изумительным образом осознаешь, что подлинная художественная «цепь бытия» позволяет наблюдать рифмы, «далековатые сближения» там, где они, казалось бы, совершенно непредсказуемы. Впрочем, традиционные культуры — лишь один из лейтмотивов выставки. Другие не менее интересны.

Итак, в России чуть ли не впервые появился настоящий выставочный проект contemporary art, в котором социальная и политическая проблематика стали не первопричиной, а следствием режиссуры чисто пластической, изобразительной. Как оказалось, для нашего, привычного все больше к чтению «между строк» сообщества клич «разуй глаза» оказался весьма злободневным.

ИРИНА КУЛИК

Аутсайдеров больше нет



Шери Самба. «Мама Мбангале на отдыхе». 2007

Особенность основного проекта нынешней Московской биеннале современного искусства — выставки «Против исключения» в Центре «Гараж», куратором которой выступил Жан-Юбер Мартен, — в том, что на ней представлено отнюдь не только contemporary art в строгом смысле слова. Рядом с произведениями признанных международных арт-светил можно увидеть, например, картины конголезского художника Шери Самбы, представляющие многогрудых чернокожих красавиц и мужеского пола «русалов» с рыбьими хвостами. Свою художническую деятельность он начинал в середине 1970-х с рисования уличных вывесок — совсем как один из классиков «наивного искусства» Нико Пиросмани. Работы бенинца Сиприена Токудагбы, специализирующегося на декорировании храмов Вуду. Изделия Сэмюеля Кане Квеи, плотника из Ганы, который вместе со своим отцом изготавливает декоративные мемориальные гробы в виде предметов, особо дорогих усопшему при жизни. Среди самых знаменитых изделий Кане Квеи числился гроб в форме «Мерседеса», а в Москве можно увидеть на редкость жизнеутверждающего вида гроб-рубанок, гроб-кроссовку и гроб — подвесной мотор. И рисунки жителя Ярославля Александра Лобанова (1924—2003), с 1947 года и до смерти обитавшего в психиатрической больнице, где он и стал создавать свои произведения — вариации на темы охоты и оружия: от всевозможных версий «Охотников на привале» до парадных портретов Сталина и Ленина с ружьями в руках.

Для всех этих художников «Против исключения» отнюдь не первая большая международная групповая выставка. Шери Самба, например, стал своего рода звездой уже после «Магов земли» — выставки, сделанной Жаном-Юбером Мартеном в Центре Помпиду еще в 1989 году. По-своему хрестоматийными стали и гробы, изготовленные Кане Квеи и его сыном Сэмюелем. И даже у Александра Лобанова было несколько зарубежных персональных выставок — в том числе и в Музее Art Brut в Лозанне. Этот музей был основан французским художником Жаном Дюбюффе, с середины 1940-х годов собиравшим коллекцию того самого искусства, для которого он придумал термин «art brut» — «грубое», «сырое», «необработанное» искусство. Под таковым Дюбюф-

Агатоак Ронни Коуспи. Живопись на коре саговой пальмы.

Фото Романа Суслова Courtesy Художественный фонд «Московская биеннале»

фе понимал творчество всевозможных самоучек и маргиналов, в том числе детей, душевнобольных и заключенных. Французский художник считал, что именно они создают подлинно новое и бескорыстное искусство, свободное от условностей и погони за модой и успехом. Дюбюффе так ревностно оберегал свое открытие от влияния мейнстрима, что запретил выдавать произведения из своего собрания на какие-либо выставки.

Впрочем, Жан Дюбюффе отнюдь не был первооткрывателем этого феномена. Он начал собирать свою коллекцию под влиянием двух исследований, вышедших в начале 1920-х годов: «Художественное творчество душевнобольных» немецкого психиатра Ханса Принцхорна и «Душевнобольной как художник» швейцарского психотерапевта Вальтера Моргенталера. Ими интересовались и сюрреалисты, с которыми Дюбюффе был близок. Естественно, что течение, во многом основанное на психоаналитических теориях Фрейда, не могло остаться равнодушным к этому феномену.

Art brut, которое сегодня также называют «искусством аутсайдеров», — явление вроде бы по определению внеисторическое и не зависящее от смены художественных течений. Хотя, конечно, можно отметить, что появиться оно могло только с того момента, как возникло, собственно, профессиональное искусство со всеми своими нормами. Однако честь его открытия, без сомнения, принадлежит художникам модернизма и авангарда, искавшим в «аутсайдерах» естественных союзников в борьбе с омертвевшей традицией: художники-самородки самим своим существованием разоблачали надуманность и искусственность академического реализма. Славу первого из получивших известность в художественных кругах самоучки — Анри «Таможенника» Руссо — создавали Анри Матисс и Альфред Жарри, Гийом Аполлинер и Пабло Пикассо. Нико Пиросманишвили открыли и стали пропагандировать русские футуристы. Так что, в сущности, аустайдер-арт можно считать одним из направлений современного искусства — тем более что и гонители авангарда аргументировали свою ненависть к нему, называя его патологическим. Печально знаменитая выставка «Дегенеративное искусство», которой фашистская Германия вынесла официальный приговор модернизму, строилась на сопоставлении работ экспрессионистов и других представителей авангарда с объектами из собрания того самого Ханса Принцхорна, открывшего творчество душевнобольных сюрреалистам и Дюбюффе.

По определению аустсайдерами представители современного искусства чувствовали себя и при советской власти. С одной стороны, еще с послереволюционных лет и проекта создания пролетарского искусства здесь поощря-

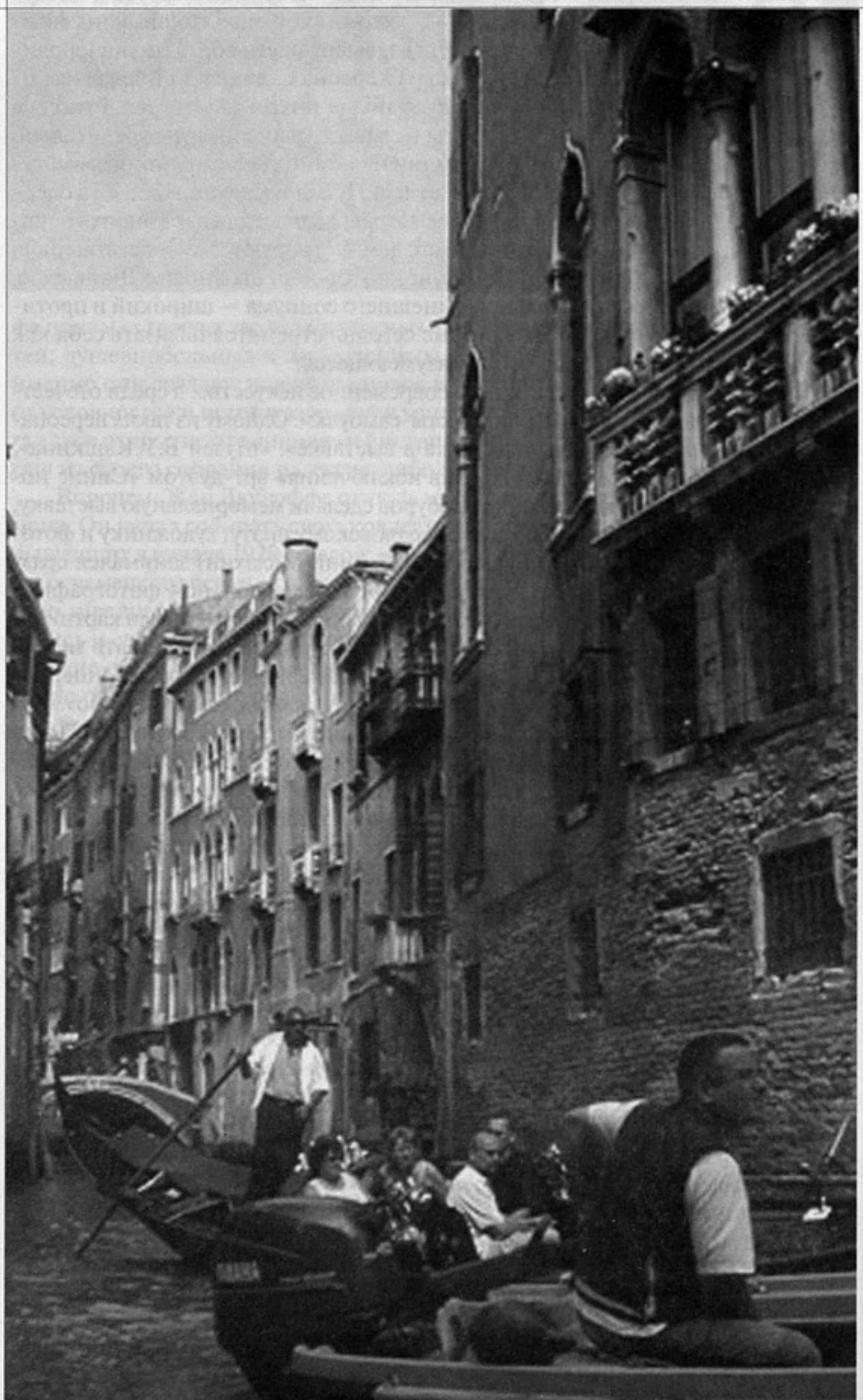
лись всевозможные самоучки и самородки, а в Москве до сих пор существует созданный в 1934 году Заочный институт народного искусства, в котором учился, например, один из самых знаменитых советских наивных художников Павел Леонов, причем его преподавателем по переписке был выдающийся нонконформист Михаил Рогинский, чье искусство во многом сложилось под влиянием по-своему наивного кустарного советского масскульта вроде рисованных от руки вывесок и плакатов.

С другой стороны, любого идейного и эстетического чужака всегда могли объявить психически больным. Так что в отечественном искусстве можно найти и вполне себе профессиональных художников, практиковавших своего рода art brut, — вроде Анатолия Зверева, выбравшего образ жизни юродивого. Или же современного художника из Херсона Станислава Волязловского, выставленного в «Гараже», но еще раньше показывавшегося в галерее «Риджина», создающего то, что он сам называет «шансон-арт»: убедительно безумного вида графические композиции на ткани, героями которых выступают Маяковский и Сталин, Буш и Гитлер, Путин и Саакашвили. Эта одержимость медийными образами, впрочем, характерна и для настоящих «наивных» художников, которые сегодня часто демонстрируют уже не девственное, не затронутое цивилизацией сознание, которое превозносил Дюбюффе. Но коллективное бессознательное нынешнего социума — широкий и противоречивый набор мифологем, которые сегодня стремятся навязать себя как нечто «естественное» и само собой разумеющееся.

Среди этих мифологем есть даже современное искусство, а среди отечественных аутсайдеров были и авангардисты-самоучки. Одному из таких персонажей посвящена своего рода «выставка в выставке»: «Музей Б.У.Кашкина», представленный на выставке «Против исключения» арт-дуэтом «Синие носы». Вячеслав Мизин и Александр Шабуров сделали мемориальную выставку, посвященную умершему в 2005 году свердловскому поэту, художнику и фотографу Б.У.Кашкину. Старик Букашкин (Евгений Малахин) занимался сразу всем — писал стихи и прозу, увлекался экспериментальной фотографией (он, например, придумал варить негативы), расписывал лубочными картинками разделочные доски, а став дворником, начал не только убирать мусор, но и разрисовывать заборы и мусорные контейнеры, устраивать концерты-перформансы в жанре, который он определял как «панк-скоморошество». Музей Б.У.Кашкина отчетливо отсылает к экспозициям других своего рода «аутсайдеров» — Розенталя и Спивака, придуманных Ильей Кабаковым для показанного там же, в «Гараже», проекта «Альтернативная история искусств». Только в отличие от этих «ролей» признанной звезды, Б.У.Кашкин — персонаж совершенно реальный. В перестроечные 1980-е он, кстати, часто наезжал в Москву, устраивал свои перформансы на Арбате на радость тогдашним хиппи.

Биеннальный проект «Синих носов» — еще и наглядная модель того, как маргинал постфактум вписывается уже не в альтернативную, но в официальную историю искусства. И дело тут не в хищническом поглощении мейнстримом. Скорее, это надежда на то, что не в каждом современном художнике можно заподозрить аутсайдера, но в каждом аутсайдере — полноценного художника.

Р Е П Е Р Т У А Р



Венеция

ЗАРА АБДУЛЛАЕВА

От банальности к банальному

ВЕНЕЦИЯ-2009

Конкурсная программа Мостры-66 предъявила фильмы классиков, фестивальных завсегдатаев и горделивое число — пять из двадцати пяти — дебютантов. Главное впечатление — при отсутствии хотя бы одной из ряда вон картины — коллективная банальность. Естественно, бессознательная. Можно было бы расписать или перечислить шестьдесят шесть (по номеру Мостры) вариантов банальности — от политического активизма или социальной ностальгии, тематически объединяющих ряд картин, до формальных клише, напоминающих как бы эксперименты языка. Но я удержусь...

Более пафосная или менее банальность конкурса засвидетельствовала непрекращающийся энтузиазм работников кинобизнеса и одновременно творческую инерцию. Для чего было перегружать конкурс, рапортуя, подобно тому, как работники научных институтов «гонят листаж», о нелепых достижениях отборщиков? Но и они наверняка работают, «как могут».

Логично было бы объяснить такой инерционный, хотя — по внешним признакам — бодрый ступор словом «кризис». Но его так затрепали, что он растратил и свой моторный, и рефлексивный смысл, не успев по-настоящему загнать кинематографистов в тупик, который полезен и в более благоприятных финансовых обстоятельствах. Торжество банальности — даже если пропустить невозможные в венецианском конкурсе фильмы Риветта, например, или египетского дебютанта — не в отсутствии так называемой оригинальности, которая неизвестно, что теперь означает или к чему склоняется. Да и вообще сомнительна в эпоху исчерпанного постмодернизма, выдохшейся, несмотря на попытки ее оживить, левой идеи. И в пространстве тотального арт-рынка, не исключая фестивальный и биеннальский, частью которого является Мостра.

Банальность, которая доминировала этой венецианской осенью в неплохих и нехороших фильмах, выдавала себя за «горячие новости», лишенные, однако, непосредственности, загадки, столкновения суждений. Жюри просоответствовало ситуации, раздав ожидаемые призы, которые легко понять или так же легко не принять. Израильский дебют Самуэля Маоза «Ливан» (Lebanon), сгруппировавший действие в одной мизансцене, выбравший для военной драмы единство места, времени, изображения (сквозь оптический прицел танка), получил «Золотого льва» за однообразие приема. Суггестивное, надо полагать. Его же можно трактовать и как режиссерскую сосредоточенность, и как бескомпромиссное погружение в психологическую воронку — в паническое состояние двадцатилетних, закопченных гарью, прожженных страхом бойцов. Сам режиссер в первый день той же войны стал убийцей поневоле: сработал инстинкт самозащиты, не дававший ему покоя столько лет

«Женщины без мужчин», режиссер Ширин Нешат

и загнанный в потемки его подсознания. Спустя четверть века Маоз начал писать сценарий-воспоминание, но запах обугленной плоти дышать не давал, и работу пришлось отложить. Послевоенная травма, угроза умственного расстройства, эмоциональный шок постепенно утрамбовались в бессюжетный рассказ о самоощущении обреченных бойцов, а сценарий режиссер выпростал, по его словам, «прямо из своих кишок». Предыстория «Ливана» впечатляет гораздо больше, чем собственно фильм, предсказуемый в деталях, диалогах, в атмосфере клаустрофобии, которая по прошествии минут тридцати отчуждает от экрана.

Приз за режиссуру, как я понимаю, член жюри Лилиана Кавани обдуманно выдала экранизации феминистского романа, иногда романса, вооруженного клише «магического реализма», а также актуальной сегодня исторической саге «Женщины без мужчин» (Zanan bedoone mardan) Ширин Нешат, известной видеохудожницы, проживающей в Европе и Америке. В центре многофигурного претенциозного повествования события 1953 года — переломного в истории Ирана, связанного с государственным переворотом, отменившим демократические выборы в этой стране едва ли не навсегда. Судьбы четырех женщин: проститутки (сыгранной венгерской актрисой), прозападной интеллектуалки («похожей на Аву Гарднер»), социальной активистки (поэтически настроенной коммунистки) и страдалицы за традиционные ценности, не чуждой новым возможностям в иранской реальности на перепутье, сплетены в прихотливую, однако беспомощную структуру. Нешат посвятила фильм памяти тех, кто отдал жизнь за тщетную свободу и демократию Ирана. Она сняла фильм на западные деньги и обвиняет происки американских, британских властей, приведшие к трагическим событиям: к исламской революции 1979 года. Запрещенный в Иране роман Шахрнуш Парсипур, живущей в Калифорнии и сыгравшей «мадам» в борделе, вдохновил Нешат символической образностью, метафоричностью, которая привела художницу в «мистический сад», где нашли отдохновение и благую смерть несчастливые красавицы. Конечно, эта дебютантка в кино очень старалась. Изображение уличных демонстраций и стычки прогрессивных сил с реакционными она стилизовала под архивную съемку 50-х. Зато сад — образ «духовной трансценден-

ции», опоэтизированный Хафизом, Хайямом, Руми, и символ «независимости, свободы» она снимала в живописном разноцветье. Это райское место — единственный способ вырваться из реальности, которая, подобно временам года, переживает смену одной диктатуры другой.

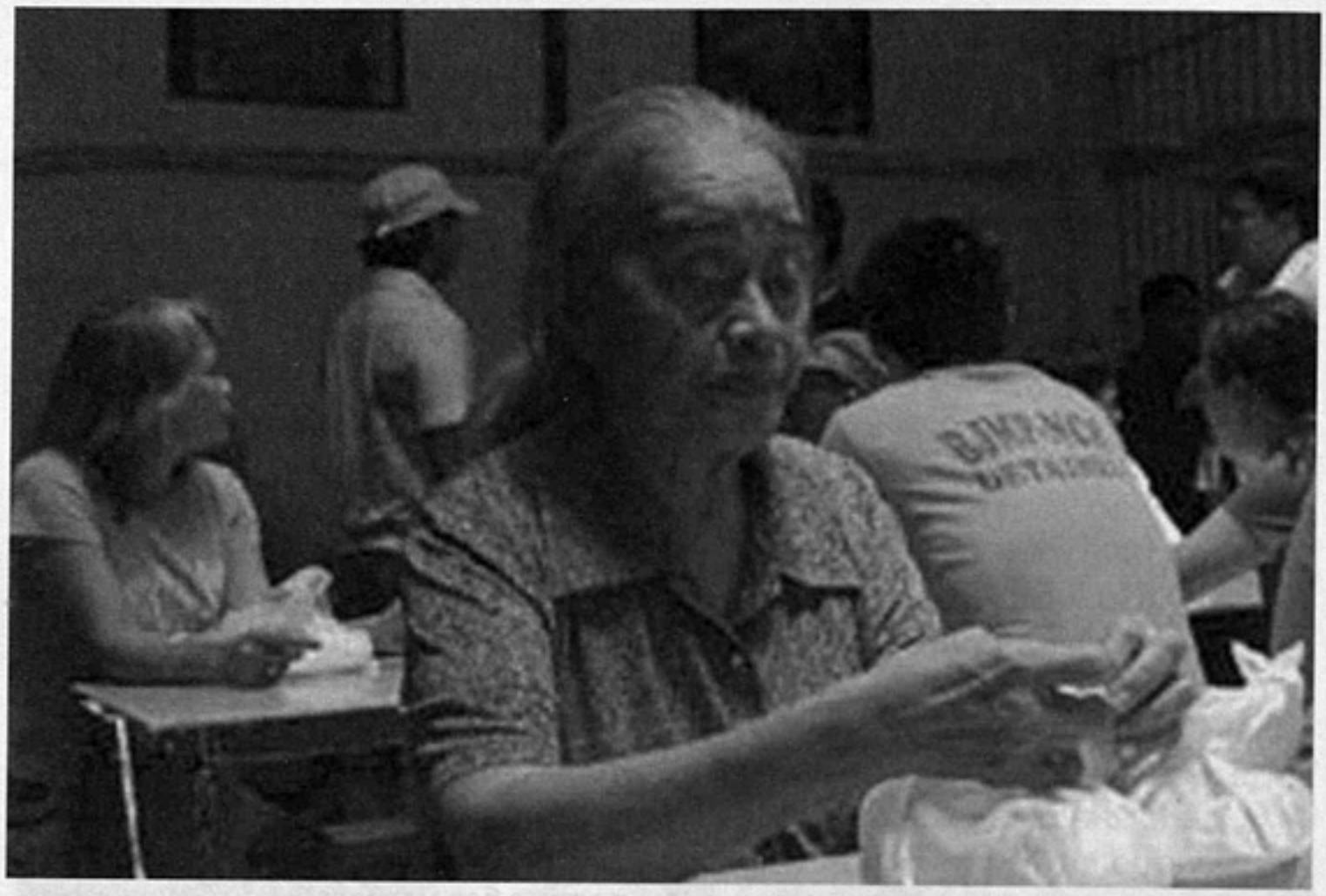
Работе над фильмом предшествовала видеоинсталляция о пяти иранках, героинях «Женщин без мужчин». Расположенные в пяти комнатах истории этих женщин взывали зрителей к монтажной сноровке. Начав снимать кино, Нешат столкнулась с трудностями перевода изобразительного («скульптурного», по ее словам) материала в драматургическую композицию, предполагающую хоть какое-то подобие развития характеров, а не упражнений по склейке этноклише. Увы, над сценарием и монтажом ей предстояло поработать без зрительского участия. Обладательница «Золотого льва» на Венецианской биеннале в 1999 году, Нешат теперь имеет на Мостре «Серебряного льва» за режиссуру. По-моему, рановато.

Из-за нехватки значительных мужских ролей победила без морщинки скроенная роль сверхпрофи Колина Фёрта в отменных костюмах и обуви, который потерял в «Единственном мужчине» (A Single Man, дебют Тома Форда, знаменитого модельера) любовника и, не выдержав разлуки, скончался от инфаркта после благоухающих, но задушивших его воспоминаний. С призом за лучшую женскую роль повезло Ксении Раппопорт. Было ясно, что четыре итальянских фильма в конкурсе не могут остаться на родине без награды. Эту банальность наверняка понимал Ан Ли, председатель, обладатель двух «Золотых львов». Раппопорт, которой, как всякой актрисе, хочется сниматься, не виновата в режиссерских потугах «поработать с жанром», поиграть с примитивной фабулой дебютанта Джузеппе Капатонди. Она сыграла в слабеньком до неловкости (или зевоты) фильме «Двойной час» (La doppia ora) испуганную горничную-эмигрантку и грабительницу, впавшую в кому, но оживленную для новых подвигов. Такова расплата за итальянскую процентную норму в конкурсном раскладе.

Банальность, растворенная в программах Мостры-66, вступила в конфликт — правда, не особенно артикулированный — с фильмами «безъязыкими», скромными, с затаенной режиссурой или же синефильской, по-своему амбициозной, но совсем не агрессивной. С фильмами банальными, но совсем в ином смысле и побуждающими к сопричастности зрителей — в обход необязательных трактовок — к экранной реальности.

Банальное в «Лоле» (Lola) филиппинца Мендозы, «Лурде» (Lourdes) австрийки Хауснер, в «Кафе нуар» (Café noir, программа «Неделя критики»),

«Двойной час», режиссер Джузеппе Капатонди



«Лола», режиссер Брийанте Мендоза

дебюте известного корейского кинокритика Чон Сон Иля — в отличие от энергичных банальностей большинства венецианских картин, — синонимично повседневному существованию маргинальных, архетипичных или литературных персонажей, вовлеченных в переломные персональные коллизии. Они построены на испытании обыденных событий, повторяющихся действий, но и внезапных перемен как продолжения незаметного проживания неприметных людей. Без всякого пафоса, но с наблюдательной тонкостью, точностью. Мир банального в этих фильмах — в не эффектном (за исключением рационального «Лурда» с изумительно деликатной Сильви Тестю в роли инвалидки) движении реального времени, проявлении реальных чувств, в киногении городских пространств. В узнавании, как ни странно, даже незнакомых деталей, нюансов и жестов. Будь то, как в корейском «Кафе нуар», нежный, слегка пародийный оммаж французской «новой волне». Или проникновение сквозь бытовой сюжет, сквозь нехитрое, но захватывающее своей подробностью и безыскусностью изображение, в глубину человеческого опыта, как в филиппинской «Лоле». В режиссерском стремлении завести не в иной, а в «этот», такой тривиальный мир, для которого, возможно, нет еще языка — только взгляд. Цепкий и в то же время нейтральный, бесстрастный.

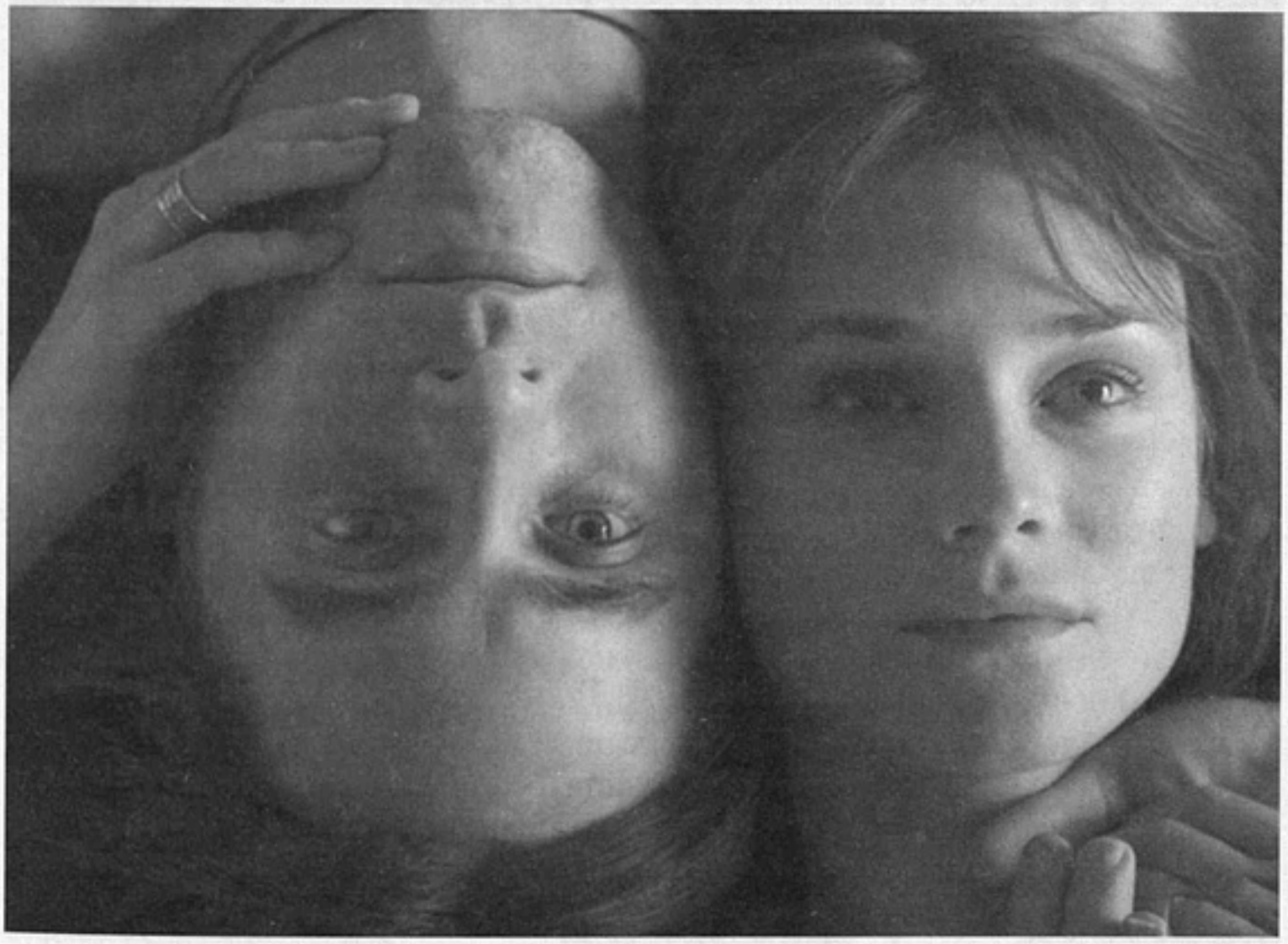
Среди этих трех картин «Лурд» Джессики Хауснер (приз ФИПРЕССИ) выделялся специальной или даже вылизанной скромностью. Рискованный замысел: показать тур паломников в католическую святыню, удержавшись от сарказма и пафоса, но побуждая задуматься о провокациях и последствиях чуда. О его природе и абсурдности на пороге смерти или в прикованном к инвалидному креслу навечно. Волонтеры, священники, врачи, сестры милосердия, страждущие душевного комфорта, духовного утешения, телесного излечения, составляют хор философической драмы, в которой солирует парализованная Кристина. Она сподобилась на чудо — временное излечение, короткое упование на «жизнь других». Оно длилось недолго, случилась ремиссия, остался «открытый финал». Чудесное стало ужасным. Или — что важнее — банальным. Как и вопрос: «Почему она, а не я?» В подкладке этого расчисленного геометрическими композициями, фотографическими мизансценами фильма множество клокочущих в горле увечных паломников вопрошаний: по поводу амбивалентности чуда. Вознаграждение оно или случайность. Просто везение или радость нечаянная. Разумеется, это притча. В ней холодок режиссера, склонной к абстрактному стилю, спасает фильм от опасностей, подстерегающих съемки этой туристической зоны как отлаженного Дисней-

ленда. Индивидуальности хористов-туристов, как и положено притче, не то чтобы стерты — архетипичны, они есть маски характеров, которые режиссер едва намечает и отдаляет в глубь кадра, в прибывающую толпу новых паломников, за занавеску, где таится ритуал омовения увечного тела святой водой. Кто станет оспаривать мысль, что чудо и справедливость — две вещи несовместные, что чудо не награда за моральный облик или за упорные молитвы? Но сделан фильм все же слишком декларативно и предсказуемо (даже при «открытом» финале), хотя Тестю — чудо как хороша и так достоверна...

В этих фильмах концептуального реализма проявилась интимная попытка запечатлеть пограничное поле между искусством и неискусством, между парадокументальной съемкой и дистанцией режиссерского взгляда. Так случилось в фильме Чон Сон Иля — объяснении в любви к классической литературе и кино. Так произошло в последнем фильме Мендозы, лишенном его прежних эпатажных замашек и не имеющем ничего общего, как довелось в Венеции услышать, с практикой нашего «кинотеатра-doc».

Девиз нынешней биеннале «Создавая миры» срифмовался, как всегда, с программами Мостры непринужденно, не явно. Банальный или чересчур размытый концепт куратора Даниэля Бирнбаума, подтверждающий, так сказать, процесс креации, позволил выставить в садах Джардини, Арсенале любые формы художественной выразительности, предполагающие «создание миров». А чем еще занимаются художники и иногда режиссеры? При этом все же намерения «создавать миры» разошлись с результатом отборщиков Мостры. На биеннале был исключен политический акцент, очевидный в программах кинофестиваля. Хит выставки в Арсенале — инсталляция Микеланджело Пистолетто: громадные зеркала в золотых рамах, разбитые художником во время вернисажа. Бунт против тотального изображения? Разрушив «мир», созданный в зеркальном отражении, отформатированный богатыми рамками, он ограждает «этот мир» от иллюзорного любования или негодований? Оставляет без авторского насилия ракурсом, композицией или оптикой миметической «сборки»?

Среди режиссеров, самодовольно имитирующих реальные (социальные, политические) события в игровых фильмах, только Жако ван Дормель в «Господине Никто» (Mr. Nobody), своем многолетнем проекте, поступил примерно так же, разрушая, воссоздавая и вновь рассыпая реальные и сюрреальные



«Господин Никто», режиссер Жако ван Дормель

миры, которые инициированы героем фильма. Он проживает, экспериментируя с «линией судьбы», со «случайностью и неотвратимостью», в разных возрастах. От мальчика, предвидевшего будущее, до старика, «последнего смертного на земле» в конце XXI века. С разными женщинами — взаимные чувства с одной из них сменяет его пламенная, но не разделенная страсть с другой. Потом эту нехватку примеряет на себя влюбленная в него третья пассионария. Время, такое эфемерное и такое конкретное, становится центральным сюжетом его грез, сомнений, травм, путешествия на Марс, пробивая рамку кадра по ту сторону «зеркального отражения». Для такого разнообразия созданных миров надо быть бывшим клоуном в цирке и режиссером детского театра, как ван Дормель, то есть знать цену воображению. Но быть также и наивным, и одновременно «постмодернистским» художником, выбирающим (в том числе) для разных жизней героя цветовую доминанту — визуальный код к его вечным сомнениям по поводу настоящего, прошлого, будущего. Приз за технические достижения между тем получила художница фильма Сильви Оливе.

Еще одна, но менее (по сравнению с работой Пистолетто) зрелищная инсталляция откликнулась на Мостре в филиппинской «Лоле». В темной комнате китайский художник Чу Юнь инсценировал ночной пейзаж или, может быть, звездное небо. Но разноцветные огоньки принадлежат здесь обычным бытовым предметам: холодильнику, зарядным устройствам мобильников, телевизору, магнитофону... Мендоза тоже на обыденных деталях, жестах, фактурах выстраивает свою картину, строгую и пленительную. Эта история о двух бабках: одна собирает деньги на гроб, на похороны внука, убитого из-за мобильника (преступление не показано) внуком другой, которая собирает деньги на залог, чтобы вытащить убийцу из тюрьмы. Минимализм, как в инсталляции на биеннале, погружает в одном случае бытовые предметы в необычный и одновременно естественный контекст, когда они начинают «звучать» — светиться в иной образной системе. В фильме Мендозы тот же минимализм превращает якобы сырую повседневность в напряженную и невозмутимую психологическую драму.

Поначалу ни о каком примирении старух речи не идет. Ближе к финалу они встречаются, чтобы обсудить возможности примирения, но, преодолев смущение, неожиданно, даже как будто с давнишней приязнью делятся своими болями, хворями. В финале, после суда, расходятся в разные стороны, как две незнакомки. Одна должна еще похоронить внука. Другая ведет своего внука домой. Но в промежутках фабульных скреп завораживающее (как огоньки простейших предметов в темной комнате на биеннале) течение «просто» жизни, осторожно, пластично срифмованное с плавучей зоной на задворках Манилы. Здесь персонажи «Лолы» проживают, а уровень воды то поднимается, то убывает. Жестокий и одновременно естественный ритм. Течение жизни, воды, повседневных и внезапных ритуалов... Вот старуха долго-долго не может зажечь спичку, чтобы свечку поставить на месте, где внука убили. Непогода гасит пламя, рвет зонт, но старуха смиренно, в повторении простейших жестов, добивается своего. Вот другая бабушка исправно носит, один, второй, третий раз домашнюю еду внуку в тюрьму, так простецки желая его накормить, ни о чем больше не помышляя, но, продав телевизор, а потом и дом заложив, чтобы увеличить залог... Вот первая бабка выбирает, осматривая в многоэтажном похоронном бюро гробы подороже, подешевле, вот едет в сопровождении невестки в банк, чтобы взять накопленную пенсию для проводов внука. Но фотография на документах давнишняя. И она покорно трусит к уличному фотографу; от вспышки на карточках закрыты глаза, а заплатить надо, и опять сниматься, и опять...

В этих хлопотах, но также в бездействии, в замирании старух прорастает меланхолия и, несмотря на саспенс сюжета, безмятежность. Она-то и придает «Лоле» сверхреализм и протяженность дождливого времени года, наводненных окраин Манилы, горестной до заурядности жизни, которая теплится любовью хранительниц домашнего очага. Событие (смерть, тюрьма) ничего

не меняет в повседневности этих несуетливых бабок, проникновенно, но не сентиментально сыгранных очень старыми актрисами Анитой Линдой и Рустикой Карпио. События только прибавляют забот. А к ливням, ветрищу, бедности они привыкли, как к рутине...

Меланхоличной интонацией было пронизано и черно-белое тридцатиминутное видео, снятое Стивом Маккуином (павильон Великобритании) о садах Джардини, когда там нет биеннале, толп художников, журналистов, туристов и зевак. Осень, дождь, пустынное пространство, голые деревья, тоскливые (и слегка романтизированные) аллеи зажженных фонарей. Пасмурный день, бесприютный вечер, парочки на лавках, бродячие собаки, фланирующие по дорожкам между павильонами, затихающие у запертых дверей.

Этим настроенческим съемкам садов в пору затишья отозвалась на Мостре вторая часть фильма «Кафе нуар», черно-белая корейская реплика «Белых ночей» Достоевского с меланхоличными панорамами Сеула. «Мертвое время» этого фильма, — подсказывает в пресс-релизе критик-режиссер, — это реальное корейское время, время, в котором пребывает наше отчаяние». Первая — цветная часть — вольная экранизация «Страданий юного Вертера» Гёте, перетекающая в сновидческие «белые» сеульские ночи, где находят друг друга Настенька и Мечтатель (Вертер из первой части), одинокие существа, ждущие своих прежних возлюбленных и фланирующие по городу, и встретившие накануне Рождества непременных волхвов...

Критик, редактор главных корейских журналов про кино, автор кинословаря, реализовал интимный замысел. Воссоединил на своем «западно-восточном диване» Гёте с Достоевским, стилистику европейского кино, музыкальные фрагменты из Доницетти и Шумана, интеллектуальные замашки и гэги (девушка в кафе читает «Что такое философия?» Делёза и Гватари, школьница на мосту — «Бесов» Достоевского, а в это время ее подружка признается в желании убить своего папашу) с корейскими актерами и атмосферой. Здесь продавец молотка, которым «Вертер» собирается расшибить башку мужу своей любимой, задает вопрос: «Ты что, Old boy?» Здесь несостоявшемуся убийству из ревности аккомпанирует кровавое («вампирское»?) пятно разбитой бутылки вина. Здесь «Вертер», школьный учитель, не довершив самоубийство,

«Великая мечта», режиссер Микеле Плачидо

пересекает литературный сюжет, чтобы выплыть из водички, где думал утопиться, и погрузиться в еще одно кинопространство. Здесь любовные истории обеих частей остроумно и трогательно одушевлены романтической связью с кино, а бесконечные блуждания по Сеулу вызывают в памяти парижские набережные или панорамы Нью-Йорка. Здесь «Мечтатель» пробуждается к «новой жизни», встретив «Настеньку» и отдавшись очарованию черно-белой киноиллюзии...

Корейский Вертер-Мечтатель произносит по-корейски слова Достоевского (из «Белых ночей»), ритм которых и тяга одушевляют все три с половиной часа прозрачного, с ироничными долгими планами опуса нашего коллеги-критика. «Была чудная ночь, такая ночь, которая разве только и может быть тогда, когда мы молоды, любезный читатель. Небо было такое звездное, такое светлое небо, что, взглянув на него, невольно нужно было спросить себя: неужели же могут жить под таким небом разные сердитые и капризные люди?» Как не дать ему было приз за дебют — остается банальной фестивальной загадкой.

Социально-политические банальности, ознаменовавшие на Мостре реактивность режиссеров, не хуже простых людей почувствовавших «глобальный кризис», рассеялись по разным картинам. Майкл Мур с его «Капитализмом: историей любви» (Capitalism: A Love Story), конечно, слишком — для идеальных эстетических устремлений Мостры — беззастенчивый популист, чтобы снискать в Венеции одобрение. Поэтому его капиталистический «эрос и танатос» был обречен на одобрение только тех журналистов, кто понимает, чем грозит ностальгия по социализму, от которой Мур столь же далек, как наша «суверенная демократия» от ихней, американской. Фильм Мура отвращает снобов примитивным конфликтом между богатыми, которые, как известно каждому дураку, богатеют, обдирая бедных. Раздражает публицистичностью и легкомысленным монтажом, когда Мур склеивает кадры из голливудских фильмов о Древнем Риме с новейшей хроникой. Эти упреки к жанру агитпропа, бесценному в переломные исторические времена, неразумны и наивны. Просветительский, саркастический драйв «Капитализма...» Мура — не только в доходчивом разъяснении значения каких-нибудь дериватов или пресловутых пирамид, про которые простые американские зрители ничего не понимают точно так же, как и наши соотечественники, но в критической позиции режиссера и гражданина. Именно так. Но нам такая (кино)критика не угрожает. Она же свидетельствует о величии Америки, несмотря на происки банкиров и финансистов с Уолл-стрит. Когда этот фильм выйдет в российский прокат, наверняка будут раздуваться искры пламенеющего антиамериканизма. С одной не конституционной поправкой: нашего, а не муровского.

Политическая ангажированность — не издержки преходящей моды. Очевидно, пусть и банально, что ангажированность Мура достойнее «радикализма» Оливера Стоуна, последовательного ненавистника Америки, показавшего в Венеции фильм «К югу от границы» (South of the Border). Стоун — вслед за всем прогрессивным человечеством — ненавидит Буша. Зато его умиляет Уго Чавес. Стоун с удовольствием снимает интервью с ним и с другими, менее (кто их разберет?) одиозными латиноамериканскими президентами. Стоуну, как и простым венесуэльцам, завороженным речами Чавеса, ласкают слух его мечты контролировать местные ресурсы, на которые покушаются США и их зловредные медиа. Режиссер ценит и цели венесуэльского диктатора: налаживать региональные связи, добиться независимости от Международного валютного фонда и уравняться в правах с могучими соседями. Американскому режиссеру претит демонизация Чавеса, и он с удовольствием переезжает, насладившись съемками венесуэльского Гитлера на чужом велосипеде, который сломался под тяжестью корпулентного монстра, готового тут же заплатить за ущерб, к боливийскому знатоку наркобизнеса Эво Моралесу. Тут-то Стоун наконец «оттянулся», позабыв златоуста Чавеса и занявшись выяснением преимуществ бледных и темных листиков коки, которые он

дегустирует, для производства отборного кокаина. Надо ли вспоминать, что Чавеса с отрядом охранников встречали в Венеции, как суперзвезд выше ранга Мадонны, не говоря о каком-нибудь Клуни.

Свой вклад в ностальгический социальный идеализм внес и Микеле Плачидо, режиссер конкурсной «Великой мечты» (Il grande sogno) о событиях 68-го года. Протагонистку фильма — студентку из буржуазной семьи, рванувшую на баррикады, сыграла и впрямь очаровательная Жасмин Тринка, получившая Приз имени Марчелло Мастроянни, который выдают обещающим актерским дарованиям. Революционные страсти, репрессии реакционеров, основанные на воспоминаниях Плачидо, пережившего, как и один из его героев, «час пик» в конце 60-х, когда, отказавшись от карьеры полицейского, переметнулся в Академию драматического искусства, не спасли эту примитивную лав-стори, втиснутую в антураж праведного бунта молодежи и студентов, от провала. Зато режиссер, осуществив мечту, себя утешил, хотя ему казалось, что «Мечтатели» Бертолуччи «тему закрыли».

Странно, однако, другое. Эта сентиментальная «утопия» попала в конкурс, а дерзкая антиутопия — «Метропия» (Metropia) Тарика Салеха, шведского режиссера-аниматора, документалиста и художника, — в программу «Неделя критики». Можно подумать, что конкурс — и не только Венецианского фестиваля — «тоталитарный» загон для безобидных или уравновешенных режиссерских упражнений. А Салех снимает в сложной анимационной технике свою «Европу», ставшую тоталитарным пространством, страны которой, подобно единой валюте, объединены системой метро. В подземке теперь можно домчаться из Парижа в Осло, из Сталинграда в Афины. История о кошмаре клаустрофобии вышла сильнее победоносного «Ливана». При этом в «Метропии», анимационном игровом фильме, действуют невидимые силы, контролирующие настроение и поведение будущих европейцев. Начитавшись в юности Кафки, Салех отдался возведению миров, за которыми установлена невидимая слежка «кураторов» — идеальная рифма к проекту биеннале «Создавая миры». Будучи поклонником американской мифологии, он дерзнул стать автором современных европейских мифов, продемонстрировал образ свершившейся «культурной революции», знамя которой пробито вуайеризмом и паранойей. В новой Европе пользуются специальным шампунем, активизирующим «внутренний» голос, который заводит его обладателя — в декорациях мрачной и величественной социалистической архитектуры — «куда надо». Ни шагу в сторону. Пузырьки шампуня на голове превращаются в микроантенны, позволяющие осуществлять постоянную слежку и обходиться без всякого «министерства Правды». Такой фильм только бы украсил конкурс...

Пожалуй, единственным небанальным и потому спорным решением оказалось включение в соревнование «нефестивальной» картины Фатиха Акина «Душевная кухня» (Soul Kitchen), снискавшей Гран-при. Видимо, во время просмотра члены жюри почувствовали себя зрителями какого-нибудь мультиплекса. И, получив удовольствие, так себе удивились, что наградили режиссера. Впрочем, этот мастерски сработанный мейнстрим не так прост, как видится на первый взгляд. Помимо отменного актерского ансамбля, по-американски выточенного сценария, гротесковых и лирических блесток в диалогах, мизансценах, в изображении «городской окраины», историю про незадачливых владельцев ресторана в рабочем пригороде Гамбурга, переживающих финансовые и романтические падения-взлеты, приучающих поклонников фаст-фуда к изысканным блюдам «за те же деньги», пронизывает, как ни странно, меланхолия. В сочетании с витальностью она взывает к экзистенциальному опыту, доступному каждому зрителю-простолюдину. А вовсе не тиражирует этнический парад придурковатых обаятельных греков в Германии, «похожих» на цыган Кустурицы. Парадокс: хит грядущего сезона прельстил жюри, но не критиков. И это тоже одна из шестидесяти шести банальностей Мостры.

АНТОН ДОЛИН

Прямая наводка

Вряд ли корректно называть ливанскую войну 1982 года «израильским Вьетнамом», однако уже сейчас велик соблазн сравнить израильское кино о Ливане с американской кинорефлексией на тему Вьетнама. Сначала — «Бофор» (2007) Йосефа Цедара, отмеченный «Серебряным медведем» за режиссуру в Берлине и номинацией на «Оскар»: строгую и цельную работу живущего в Нью-Йорке режиссера сочли отрадным исключением из общего правила — этот израильтянин, в отличие от соотечественников-коллег, не желал жертвовать художественными качествами ради социально-политического месседжа. Потом — «Вальс с Баширом» (2008) Ари Фольмана, получивший «Золотой глобус» и премию Европейской киноакадемии за музыку Макса Рихтера: шумиху вокруг этой изобретательной и честной работы эксперты связывали с необычной формой, документальной анимацией. Теперь, после «Ливана» Самуэля Маоза, получившего «Золотого льва» в Венеции (главный приз на одном из основных фестивалей мира достался Израилю впервые в истории), стало очевидно: события той войны наложили особый отпечаток на творческую элиту страны. Лишь теперь, четверть века спустя, ветеранам Ливана удалось найти для пережитого адекватную форму в важнейшем из искусств, заодно задав новые стандарты военного кинематографа и избавив израильское кино от главного порока — провинциальности. Этот фильм не выясняет отношения с арабским миром, он говорит о вещах более важных. Например, жизни и смерти.

Маоз — отнюдь не юнец (родился в 1962 году) и не вполне дебютант. Режиссер с гордостью вспоминает, что первый фильм снял 8-*мм* каме-

«Ливан» ***(Lebanon)***
Автор сценария, режиссер **Самуэль Маоз**
Оператор **Гиора Бейах**
Художник **Ариэль Рошко**
Композиторы **Николас Беккер, Бенуа Дельбек**
Звукорежиссер **Алекс Клод**
В ролях: **Йоав Донат, Итай Тиран, Ошри Коэн, Михаэль Мошонов, Зохар Штраус и другие**
Metro Communications, Ariel Films, Arsam International, ARTE France Cinéma, Zigota
Израиль — Франция — Германия
2009

рой, подаренной ему на Бар-Мицву — то есть в возрасте тринадцати лет. К восемнадцати он сделал десятки короткометражек. В девятнадцать был призван для службы в армию, в двадцать оказался в Ливане — танкистом. После войны поступил в тель-авивскую Академию искусств и закончил ее по классу кинематографа в 1987-м. За двадцать два года, прошедших с тех пор, и до «Ливана» он работал как оператор и художник-постановщик, снимал документальные фильмы — будто нарочно избегая главной и единственной темы, на которую он хотел снять полнометражное игровое кино. «Ливан» — мощный выплеск энергии и эмоций, которые копились на протяжении многих лет.

Это «фильм одного приема», но приема исключительно мощного и осмысленного. Первый день войны 1982 года показан с точки зрения четырех молодых танкистов, которые на протяжении всего фильма не покидают свой танк. Не покидает его пределов и камера, практически ни на минуту. Весь внешний мир — в котором идут боевые действия, а в перерывах между ними нагнетается их ожидание — увиден глазами наводчика по имени Шмулик, новичка в экипаже, который наблюдает происходящие вокруг танка события через прицел. Таким образом, на всем, что он видит, изначально поставлен крест — не в символическом, а прямом смысле слова. Шмулик (дебютант Йоав Донат) — персонаж автобиографический, сам Маоз в молодости.

Нормальный парадокс военного фильма — неизбежное любование хаосом и насилием, несовпадение пацифистской позиции автора с методом. Ведь война — идеальный аттракцион. По меньшей мере, для зрителя. Даже у Кэтрин Бигелоу в «Повелителе бури» и Брайана Де Пальмы в «Без цензуры», подчеркнуто скупых и жестоких фильмах о войне в Ираке, присутствовали не только драйв и саспенс, но и живописный масштаб батального полотна. Маоз едва ли не первым в истории снял о войне минималистское кино — вообще без спецэффектов и красивостей. Герои замкнуты в танке, свято соблюдены три классицистических единства. По сути, «Ливан» без особого ущерба можно перенести и на театральную сцену. Впрочем, там строжайшая дисциплина самоограничения казалась бы очевидной, не производила бы такого шокирующего эффекта.

Драматургия этого спектакля тривиальна лишь на первый, поверхностный взгляд. Четыре героя — экипаж, состоящий из наводчика Шмулика, командира Аси (Итай Тиран), заряжающего Херцеля (Ошри Коэн — единственный известный актер в фильме: снимался у Аменабара в «Агоре» и у Цедара в «Бофоре») и водителя-механика Йигаля (Михаэль Мошонов). Начальная перепалка между капризным Херцелем, который не желает принимать на себя ночное дежурство, и нерешительным Аси дает старт мнимому конфликту. Последующее действие убедит в том, что распределение психологических функций — «трус», «шеф», «герой» и т.д. — происходит в режиме случайного выбора: военная ситуация может изменить человека до неузнаваемости или, напротив, лишить его любой возможности проявить свои качества. Вначале Шмуэль боится взять на себя ответственность и нажать на гашетку — к финалу лупит, не выбирая мишени; на старте Аси боится отдавать приказы, а потом, собравшись с силами, побреется и приведет себя в порядок, как настоящий боевой офицер. Ни то, ни другое не поможет в выполнении безнадежной миссии, не спасет ничью жизнь. И убийцами, и дезертирами на войне становятся не по свободной воле, а в силу обстоятельств. Этим четверо антигероев «Ливана» напоминают персонажей «Слона» Гаса Ван Сента. Потерянные тела в обреченном пространстве.

Каждый из танкистов — «беккетовский» человек, сдавшийся произволу вселенского абсурда. Однако экзистенциальный волюнтаризм режиссера стопроцентно оправдан возрастом и неопытностью героев, которые элементарно не знают правил поведения в бою. Это знакомо Маозу по собственному опыту. «6 июня 1982 года, в 6.15 утра я впервые в жизни убил человека. Это не было моим осознанным выбором или исполнением приказа. Это было инстинктивным актом самозащиты, без эмоциональных

или интеллектуальных мотиваций — мной двигал элементарный инстинкт выживания, не принимающий во внимание человеческие факторы...» С этого воспоминания начинается вводное слово режиссера, его предисловие к фильму. На экране его нет, но этот текст нетрудно прочитать между строк, между сцен.

«Ливан» — фильм о субъективности восприятия, которая обостряется в экстремальных условиях. Перед началом съемок Маоз запер своих артистов в монструозной машине, сконструированной художником-постановщиком Ариэлем Рошко (снаружи «танк» выглядел наподобие «инопланетного трактора»), накалил корпус до допустимого предела и не выпускал их наружу из жаркого ада на протяжении нескольких часов, раскачивая аппарат и колотя по его стенам металлическими палками. Предельная физиологичность подготовки не мешает увидеть в танке глобальную, абсолютно прозрачную метафору: это голова главного героя, сотрясаемый всеми возможными способами мозг человека на войне. «Танк — лишь железо, человек — сталь», — написано на внутренней стене машины. Проверке этого небесспорного тезиса посвящен основной сюжет.

Танк, кстати, определенно напоминает человеческий организм: у него повышается температура, из него сочится вода, течет масло... Недаром после прямого попадания ракеты в танк танкисты, не пострадавшие физически, ощущают себя ранеными, окончательно теряют силы и волю к борьбе. Миражная безопасность внутри танка — и уязвимость его брони перед ракетами сирийских боевиков; идеалистические построения в сознании неопытных бойцов — и реальная ситуация на поле боя. Параллели очевидны.

Приближение, «зум», постоянная смена оптики с общего плана на крупный и обратно — все фиксирует градации между двумя мирами, внутренним и внешним. На самом дальнем плане (не визуальном, а акустическом) существует бесстрастный голос передатчика, для которого участники боя — условные фигуры под кодовыми именами: танк — «носорог», вертолет — «орел», одна база — «Корнелия», вторая — «Золушка» и т.д. Чуть ближе — видный, но почти не слышный ливанский населенный пункт, через который движется танк: разрушенные дома, застывшие в ступоре страха и ненависти местные жители, бесконечные поля и пустынные пригороды. Контакт с этим пластом бытия всегда травматичен: с диким грохотом открывается люк, во тьму танка падает резкий, слепящий луч света, в котором — будто с небес — спускаются люди. Обратно возносится уже труп убитого товарища, которого по рации на профессиональном жаргоне называют «ангелом».

Первым к танкистам приходит командир подразделения, суровый и опытный Джамиль (Зохар Штраус), задающий основные системы координат и навязывающий программу действий. Потом в танк спускают погибшего солдата, и новобранцы, до того видевшие смерть лишь с безопасного расстояния, знакомятся с ней ближе — их тошнит от омерзительного запаха, пребывание в раскаленном танке становится невыносимым. Затем в танк попадает скованный по рукам и ногам сирийский пленный, тот самый, который чуть не уничтожает танк, выпуская по нему ракету: танкисты видят противника в лицо. Но предполагаемую определенность оппозиции «свой — чужой» тут же нарушает явление союзника, будущего спасителя заблудившейся колонны — дружелюбного ливанского фалангиста. Раздав мальчикам пиво и сигареты, он обращается на незнакомом израильтянам арабском языке к сирийцу: «Я буду убивать тебя медленно. Раздену догола. Выну один твой глаз ложкой — и оставлю второй, чтобы ты видел все остальное. Отрежу член. Утром мы выведем тебя на улицу и разорвем машинами на части...» А потом широко улыбается танкистам: «Обращайтесь с ним хорошо — он военнопленный. Хорошо у вас тут... Красиво!»

Иллюзия покоя и определенности возникает со звуками английской речи — первичного признака причастности к цивилизации, — которой пользуется фалангист. Зритель, которому дано не только услышать, но и понять бе-

седу ливанского садиста с сирийским пленным, осознает, насколько обманчива и ненадежна коммуникация между союзниками. Война, по Маозу, знаменует глобальный коллапс языка, невозможность диалога, искажение словарных смыслов. Как издевка звучит кодовое название точки назначения танка — безопасного прибежища, до которого герои так и не доберутся: Сан-Тропе. В этом мире невозможно верить ушам, и танкисты, перепроверяя слова Джамиля, переключаются на секретную частоту. Звуковая дорожка «Ливана» (звукорежиссер Алекс Клод) относится к числу главных достоинств фильма. Напряжение виртуозно нагнетается при помощи скрежета, грохота, гула, других шумов, которые к концу фильма превращаются в инфернальный, невыносимый хаос — в нем невозможно определить источник звука или его местонахождение. Более того, к этому моменту наступает ночь, и в полной темноте звук становится единственным (причем ненадежным) источником информации о происходящем. Когда шум вдруг смолкает, а в тишине звучит музыка неизвестного происхождения, кажется, будто герои находятся уже по иную сторону бытия — назойливая, невыносимая для ушей звуковая сверхреальность заменяется чистым сюром.

«Ливан» начинается с огромного поля подсолнухов. Зритель оживляется: смотри-ка, Ван Гог! Культурные ассоциации начисто стираются к финалу, в котором заблудившийся танк выруливает на то же поле и встречает на нем рассвет. По аналогичному маршруту следует весь фильм, предлагающий в начале несколько самоочевидных символов и постепенно избавляющийся от назойливого багажа «вторых смыслов». Сперва мы видим мертвого осла с развороченными внутренностями, камера-прицел приближается к его глазу, наполненному слезами. Танк въезжает в деревню, взгляд падает на кровавые туши, висящие у мясной лавки рядом с трупами арабов. Прицел выхватывает в пыли и дыму развалин репродукцию ренессансной иконы с Мадонной, криво висящую на стене бывшей квартиры, и сразу после этого мы видим контуженную ливанскую женщину, оплакивающую только что погибшего ребенка...

Каталог клише антивоенного кино, однако, показан не непосредственно, а через призму сознания новичка Шмуэля, который панически боится стрелять в людей. Устойчивые образы — «пакет первой помощи» от культурной памяти, не способной справиться со стрессом. Ведь на самом деле отличить добро от зла по визуальным признакам решительно невозможно. Поэтому в первом же боевом столкновении танк пропускает мимо BMW с вооруженными боевиками, а потом разносит в клочья грузовик мирного фермера, в котором тот вез кур на продажу. Символическая иконография помогает не больше, чем соблазнительные картинки из витрины бывшего ливанского бюро путешествий: Эйфелева башня, Биг-Бен, Башни-близнецы — образы красивой заграничной жизни — не вырвут тебя из травматического «здесь-и-сейчас». Во второй половине картины нет ни одного очевидного образа. Да и вообще свет гаснет, уступая пространство тьме и неразберихе.

Апофеоз, самый темный час ночи, — глупая, случайная, не замеченная внимательной камерой смерть Йигаля от шальной пули. По иронии судьбы именно он просил Джамиля передать матери, что с ним все в порядке. Ответ от базы приходит уже после смерти водителя танка. Этот элементарный факт невозможно трактовать символически, от этой реальности никак не дистанцироваться. Символы и образы отступают, физиология берет свое: нервничающие все больше танкисты один за другим мочатся в танке. Отправление естественной нужды, показанное (как и все прочее) в режиме реального времени, фиксирует внимание зрителя на уязвимости каждого из персонажей. В поле зрения танкистов попадает и писающий Джамиль, и этот малозначительный штрих тут же снимает иллюзорную оппозицию между бывалым командиром и его неопытными подчиненными: на войне всем одинаково страшно. Именно после этого Джамиль связыва-

ется с базой и просит начальство передать пару слов не только матери «салаги» Йигаля, но и своей собственной матери. В конце Шмулик помогает сирийскому пленному помочиться, и эта обыденная акция милосердия превращает испуганного наводчика из убийцы в медбрата. Или попросту в человека.

Одна из самых рискованных сцен фильма — показанный через объектив-прицел приступ отчаяния арабской женщины, на которой загорается одежда: солдат срывает с нее ткань, она остается обнаженной посреди поля боя. Маоз не превращает в аттракцион и это зрелище. Напротив, с медицинской точностью постулирует вуайеристскую суть войны, беспощадную и, по сути, рефлекторную радость победителей при виде отчаяния побежденных. Будто чувствующие взгляд подсматривающих героев, ливанка и Джамиль смотрят прямо в объектив — в экран, в глаза Шмуэлю, заставляя того (возможно, заодно и зрителя) смущенно отвести глаза. Методом свободной ассоциации Шмулик переходит от шокирующего зрелища к воспоминаниям о первом сексуальном впечатлении, в котором опять же смерть и чувственность сплелись в единый клубок. Когда его отец умер от сердечного приступа, учительница пыталась его утешить в своих объятиях — именно тогда он испытал первую эрекцию и первый оргазм. Комичная и поэтичная вставная новелла не оставляет сомнений в том, что «Ливан» — кино о потере невинности.

А еще, разумеется, это фильм о кинематографе, снятый прямо и точно, без постмодернистского куража и искусствоведческих выкладок. Шмуэль, Аси, Йигаль и Херцель наблюдают за впечатляющим представлением на театре военных действий, спрятавшись в своем не слишком уютном, но безопасном кинозале. Все их взгляды устремлены на монитор, он же экран, как и взгляды зрителей в зале. Но пугающий шум внешнего мира, который публика слышит наравне с танкистами, заставляет скорлупу треснуть. Ракетный удар нарушает идеальную видимость, повреждения брони приводят к резкому, травматичному сокращению дистанции. Мало в каком военном фильме зритель и герой так честно разделяли бы общий — впрочем, для всего человечества — страх смерти. И вздыхали с таким облегчением, когда выживший открывал в последнем кадре фильма люк и выбирался из танка на просторное и пустое поле с поникшими подсолнухами. «Всего лишь кино» становится чем-то большим, если публика об этом забывает, вдруг увидев в выдуманном зрелище репортаж из реальности. Реальности, которая прет на тебя, как танк.

ОЛЕГ ЗИНЦОВ

Обмены разумов

Считается, что Вернер Херцог не делит фильмы на игровые и документальные. «Плохой лейтенант» и «Сын мой, сын мой, что ты наделал» позволяют предположить, что он не делит их также на чужие и свои. Вероятно, любой фильм существует в мире как платоновская идея, которая может воплотиться на пленке тем или иным образом: это хорошо объясняет, почему Херцог не считает своего «Плохого лейтенанта» римейком картины Абеля Феррары и даже уверяет, что не смотрел оригинал вовсе. За сюжет отвечают сценарист и продюсеры, они смотрели, их пусть Феррара и проклинает. А Херцог просто знает, что если бы даже переснял «Плохого лейтенанта» покадрово, это был бы другой «Плохой лейтенант», как у борхесовского Пьера Менара получился другой «Дон Кихот». Хотя в истории с двумя «Плохими лейтенантами» стоит сослаться не на Борхеса, а, скорее, на Роберта Шекли, в чьем романе «Обмен разумов» содержится предположение, что среди множества параллельных миров существует такой, который похож на наш во всем, за исключением одной детали, такой, который отличается лишь двумя деталями, и так далее до полной непохожести.

Параллельные миры фильмов Абеля Феррары и Вернера Херцога непохожи во всем, за исключением двух деталей: в обоих существуют полицейские и наркотики. Список различий намного длиннее. У Феррары был Нью-Йорк начала 90-х, у Херцога — Новый Орлеан после урагана «Катрина». Герой Харви Кейтела расследовал дело об изнасиловании монахини, герой Николаса Кейджа — дело об убийстве семьи нелегальных иммигрантов из Сенегала. Нью-йоркский лейтенант был плохим без причины, новоорлеанский подсел

«Плохой лейтенант»
(The Bad Lieutenant: Port of Call New Orleans)
По мотивам фильма Абеля Феррары «Плохой лейтенант»
Автор сценария **Уильям Финкельстайн**
по мотивам сценария **Виктора Арго, Пауля Кальдерона, Абеля Феррары, Зоэ Лунд**
Режиссер **Вернер Херцог**
Оператор **Петер Цайтлингер**
Художник **Тоби Корбетт**
Композитор **Марк Ишем**
В ролях: **Николас Кейдж, Вел Килмер, Эва Мендес, Дженнифер Кулидж, Фейруза Болк, Майкл Шеннон и другие**
Nu Image Films, Millennium Films, Edward R. Pressman Film, Saturn Films, Polsky Films, Osiris Productions
США
2009

на наркотические анальгетики из-за болей в спине, заработанных при вызволении заключенного из затопленной тюрьмы. У Феррары фоном шли бейсбольные матчи, у Херцога — американский футбол. Все это точечные сдвиги, обычные для параллельной реальности римейка, но есть и фундаментальное различие, которое помещает фильмы 1992 и 2009 годов в разные смысловые плоскости.

Герой Кейтела на кокаиновом приходе выяснял отношения с распятым Иисусом, герой Кейджа просто интересуется, что делают на его столе игуаны (другие полицейские никаких игуан, само собой, не видят). Визуально скупой и сюжетно лаконичный фильм Феррары был несомненно трагическим. Херцог, расцветивший галлюцинациями эстетику film noir, снял, скорее, сатирическую комедию. В отличие от католика Феррары, его не интересовали проблемы греха и искупления: вопрос «все ли позволено?» в новом «Плохом лейтенанте» не имеет никакого отношения к наличию или отсутствию Бога и определяется исключительно социальным контекстом.

Снижение почти пародийное. Герой трагедии бросает вызов судьбе, новоорлеанский лейтенант полиции Теренс Макдона — Большой Судьбе (Big Fate), но это всего лишь прозвище местного наркобарона, стоящего за убийством сенегальцев. В отличие от неумолимой судьбы в трагедиях, Большую Судьбу с золотой цепью на шее можно одурачить, как синьора Панталоне. А нелепый, сутулый, вечно на взводе герой Кейджа с карикатурно большим револьвером — полицейский Арлекин (в этом смысле Кейдж идеально вписывается в балаганный образ: хорошей игры от него тут совершенно не требуется). Лейтенант Макдона, конечно, делает плохие вещи: употребляет наркотики, злоупотребляет служебным положением, обижает золотую молодежь и респектабельных старушек. Но нам интересно, как выкрутится этот пройдоха, многое ли сойдет ему с рук. И сарказм фильма в том, что Макдоне сказочно фартит.

Это не римейк. У Феррары плохой лейтенант никогда не стал бы капитаном. Христос, стоявший в проходе храма, деревянно молчал, а лейтенант выл раненым зверем (вены на шее Харви Кейтела, казалось, готовы были лопнуть) и брал страшную работу прощения и искупления греха на себя.

В новом фильме кульминация разрешается эффектным аттракционом: под кайфом лейтенант видит душу убитого гангстера, которая танцует брейк-данс. Большую Судьбу можно обвести вокруг пальца, недобитую душу — застрелить еще раз. Но Херцог умывает руки раньше, когда показывает одну из сцен с точки зрения затаившегося у обочины крокодила: чем не метафора отношения режиссера к проекту? Хотя сатирический заряд «Плохого лейтенанта» по касательной задевает линию социальной критики, которой Херцог занимался еще в «Строшеке» — немецком фильме-путешествии к «американской мечте».

Странное ощущение: Херцог снял чужой фильм, но не фильм Абеля Феррары. Херцог снял свой фильм, но авторские темы в нем расползлись по краям, как крокодилы к обочинам. Это не только сдвинутая реальность психопата, это еще и стилистика репортажа из одичалых мест, покореженных катастрофой: полуразрушенный Новый Орлеан, с которого наводнение смыло поверхностный налет цивилизации, невольно напоминает о путешествиях одержимого режиссера по руслу Амазонки, о девственной Америке фильмов «Агирре, гнев Божий» и «Фицкарральдо».

«Сын мой, сын мой, что ты наделал» — еще один свой-чужой фильм Вернера Херцога, еще одно погружение иностранца во внутренние пространства американского безумия. И еще один обмен разумов, на этот раз — с Дэвидом Линчем, на чьей студии Absurda снята эта картина, приглашающая в тревожную зону на границе реальности и помрачения, мифа и современности, документальности и фантазий.

Херцог шлет открытки самому себе: имя генерала Макнамары, в шутку прикленное к индейцу-пацаненку в «Фицкарральдо», перешло по наследству

к фламинго. Птица обитает в доме актера-любителя Брэда Маккаллума (Майкл Шеннон), который тронулся умом после путешествия по Амазонке и, спутав жизнь с театром, где репетировал Ореста, зарубил саблей собственную мать (Грейс Забриски). История вроде бы реальная, но мы помним, что для Херцога разницы между игровым и документальным кино почти нет: мир, в который вступают зрители фильма «Сын мой, сын мой, что ты наделал», представляет собой по большей части сдвинутую реальность душевнобольного, постепенно подменяющую пыльный солнечный пейзаж пригорода Сан-Диего, где разыгралась инициированная древним мифом современная трагедия.

Сдвиг тем занятнее, что происходит не в голове сумасшедшего, а снаружи: фантастические детали становятся частью полицейского дознания, которое ведет герой Уиллема Дефо. Они материализуются из рассказов подружки преступника (Хлоэ Севиньи) и театрального режиссера (Удо Кир), но, кажется, еще больше — из атмосферы напряженного ожидания, которым, как полицейским кордоном, оцеплен дом, где заперся безумец убийца, утверждающий, что взял заложников, и разговаривающий с богом, живущим на этикетке кофейной банки.

Иногда нам дают посмотреть, как выглядит мир с точки зрения этого бога. Так снята, например, сцена домашнего обеда матери, ее будущего убийцы и его подружки: стоп-кадры и ренессансный свет дают ощущение символической значимости каждого жеста, как на медленных видеоинсталляциях Билла Виолы.

В фильме по-новому отсвечивают ключевые темы Херцога.

Путешествие. Не только поездка Маккаллума в Перу, отчасти ставшая причиной помешательства, но и происходящее в его голове путешествие во времени — к древнегреческому мифу об Оресте, к истокам трагического театра, истокам цивилизации, путь к которым не менее опасен, чем путь к истокам Амазонки.

«Сын мой, сын мой, что ты наделал»
(My Son, My Son, What Have Ye Done)
Авторы сценария **Герберт Голдер, Вернер Херцог**
Режиссер **Вернер Херцог**
Оператор **Петер Цайтлингер**
Художник **Дэнни Колдуэлл**
Композитор **Эрнст Рейсегер**
В ролях: **Уиллем Дефо, Хлоэ Севиньи, Майкл Шеннон, Брэд Дуриф, Удо Кир, Грейс Забриски и другие**
Defilm, Industrial Entertainment, Paper Street Films
США — Германия
2009

Отверженные и безумцы. Неприятный сумасшедший Брэд Маккаллум, поверивший, что через него разговаривает Бог, соединяет маргинальность классического «маленького человека» Строшека и манию величия конкистадора Агирре, возомнившего себя «гневом Божиим».

Америка. По-прежнему свой-чужой континент для европейца Херцога, который отправлялся со своими героями на поиски Эльдорадо и «американской мечты», а в последние годы живет в США. Но на этот раз у него есть проводник, невидимый Вергилий — Дэвид Линч, великий исследователь внутренней «одноэтажной Америки», влюбленный в ее патриархальный уклад и пасторальные фасады, завороженный скрытым за ними иррациональным злом. Америка фильма «Сын мой, сын мой, что ты наделал?» — заповедная территория Линча, на которую он, кажется, впервые пустил постороннего. И Херцог ведет себя как вежливый гость, уделяя должное внимание странным обитателям этой местности, вроде «самого маленького босса на самом большом дереве» — карлика во фраке, деловито вышагивающего по спилу гигантской секвойи.

«Сын мой, сын мой, что ты наделал» — уникальный случай органичного взаимопроникновения двух авторских миров. Сон, приснившийся одновременно Вернеру Херцогу и Дэвиду Линчу, европейскому классику и американскому «неоварвару».

Неподвижное путешествие под полуденным солнцем пригорода Сан-Диего — не то к истокам Амазонки, не то по «шоссе в никуда». Или просто шутка двух больших режиссеров, магический фокус на грани мошенничества, экранизация надписи razzle-dazzle на любимой кофейной кружке сумасшедшего убийцы. Razzle-dazzle — и замешательство, и кутерьма, что-то, вызванное смешением ярких цветных пятен. Razzle-dazzle — это когда ты сбит с толку, обескуражен. Именно в этом состоянии оказываются и герои фильма, и зрители.

Но в любом случае «Сын мой, сын мой, что ты наделал» — красивое доказательство того, что видимая реальность лишь тонкая пленка, на которую проецируются катастрофы подсознания — индивидуального и массового. Есть другие миры, кроме этого; один похож на наш во всем, за исключением единственной детали; другой отличается лишь двумя деталями... И так далее, до бесконечности, до головокружения. Вслед за Линчем Херцог открывает, что границы между этими мирами условны, переход может случиться в любой момент, и бог на кофейной банке прикажет Оресту взять меч. А потом посмеется над ним и над нами, указав на надпись razzle-dazzle.

ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ

Поезд больше не придет

На полустанке маленький мальчик по имени Немо (на латыни Nemo — это «никто») разрывается между двумя взрослыми. Он не знает, с кем ему остаться — с мамой, которая сейчас сядет в поезд, или с папой, от которого она уезжает. От выбора Немо зависит его судьба. Это сквозная сцена «Господина Никто». Весь фильм, который идет два с половиной часа, а создавался восемь лет, есть исследование этого мгновения. Всех его возможных последствий. Или — бесконечности, которая содержится в этой крупице времени.

История не просто раздваивается. В одном случае Немо остается с папой, в другом — уезжает на поезде с мамой. Каждая из этих линий расщепляется еще на две или три, а те — еще и еще, и все эти ответвления не похожи одно на другое, потому что состоят из собственных «сцен на полустанке». Объединяет их только Немо (Джаред Лето), проживающий — или воображающий (что одно и то же) — все варианты своей судьбы. А их бесконечное множество: пока выбор не совершен, возможно все.

Один Немо женится на девушке в желтом (Лин Дан Фам), но совсем ее не любит. Другой создает семью с девушкой в голубом (Сара Полли), но она любит другого. Третий безумно любит девушку в красном (Дайана Крюгер), и эта любовь взаимна. Но они любят друг друга на расстоянии и годами живут в ожидании встречи, то есть их счастливая любовь проходит — что важно — в пространстве воображаемого. В отличие от безответных чувств, которые невиртуальны, но приносят одни страдания.

Кто-то из этих Немо выдает себя за другого человека. Еще один пишет роман, чей герой — тоже Немо — живет не менее интересно, чем его

«Господин Никто» ***(Mr. Nobody)***

Автор сценария, режиссер **Жако ван Дормель**
Оператор **Кристоф Бокарн**
Художник **Сильви Оливе**
Композитор **Пьер ван Дормель**
В ролях: **Джаред Лето, Сара Полли, Дайана Крюгер, Лин Дан Фам и другие**
Somebody Production, Pan-Européenne, Integral Film, Lago Film, Christal Films Productions, Toto & Co Films
Франция
2009

тезки. Есть еще Немо-телеведущий, он читает лекции о сущности времени, способного, как скатерть-самобранка, расстилаться и свертываться обратно. Какой-то Немо живет в конце XXI века и является последним смертным на Земле, открывшей средство Макропулоса и наладившей туризм на Марс.

Возможно, все эти истории разворачиваются в голове маленького мальчика, застывшего на полустанке в преддверии выбора, который он не хочет делать, потому что тогда миллионы открывшихся перед ним дорог сведутся к одному-единственному пути. Возможно, все это — книга, которую создает писатель Немо. Может быть, все это находится в памяти старика Немо, вспоминающего то ли реальные события, то ли свои мечты.

Все эти миры, истории, судьбы рассыпаются, как бисер, складываются вновь в паззлы, сменяют один другой, как в калейдоскопе.

«Господин Никто» — opus magnum бельгийца Жако ван Дормеля, снявшего за тридцать лет работы в кино три больших фильма. Но для человека, так преданного воображению и отказывающегося разделять реальность и фантазии, это не является проблемой: все остальные фильмы он наверняка просто вообразил.

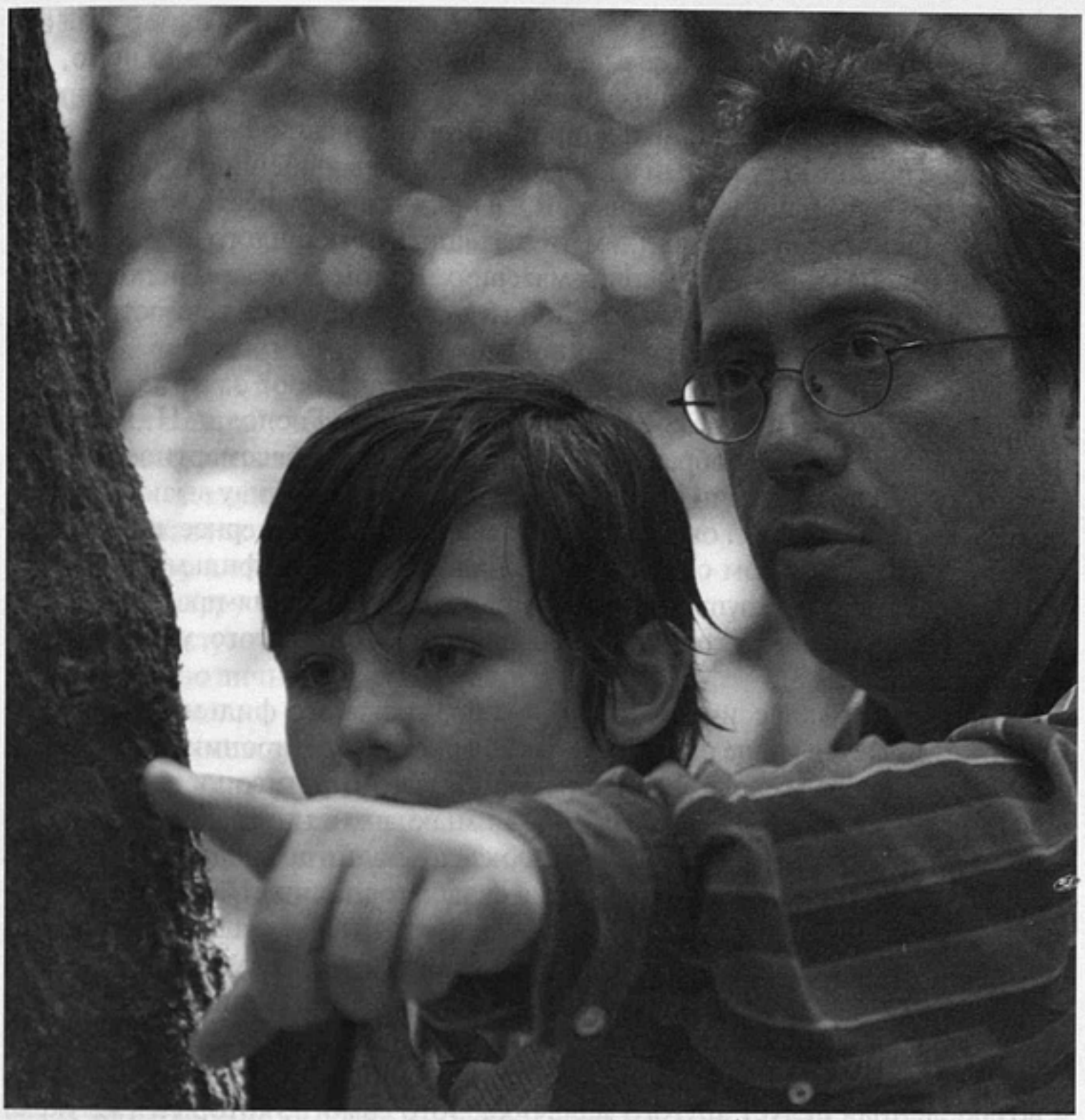
Мальчик из его дебютной ленты «Тото, герой» убежден, что в роддоме его перепутали с другим младенцем и обрекли на жизнь с чужими людьми, а его истинные родители живут напротив и воспитывают счастливого ребенка, не подозревая, что он им не родной. Тото растет с ощущением, что этот соседский мальчишка украл его жизнь, и тратит годы на преследование своего двойника-антипода, пытаясь забрать украденное обратно. Две судьбы развиваются параллельно и сталкиваются в финале, когда престарелый Тото обнаруживает, что чужая судьба не лучше и не хуже его собственной, и понимает, что жить надо своей жизнью, какой бы она ни была. Ван Дормель не разъясняет, является ли эта история с подменой чистой фантазией ребенка, разрушившей его жизнь, или в ней есть доля правды. Впрочем, где тут истина, а где вымысел — не важно: это фильм о спасительных и травматических иллюзиях, без которых существование человека невозможно в принципе, каким бы прожженным реалистом и скептиком он ни был.

Мальчик-даун из «Восьмого дня», второй ленты режиссера, придумывает собственную историю сотворения мира. «В начале ничего не было, только музыка. В первый день Бог сотворил солнце, потом — воду и ветер, на третий день — траву. Затем — коров, на пятый день — самолеты, на шестой — людей. На седьмой — облака, чтобы глядеть на них и отдыхать. А потом он подумал: «Чего тут не хватает?» — и на восьмой день сотворил меня — Жоржа».

Каждый герой ван Дормеля — будь то маленький мальчик, подросток-даун, нерожденный ребенок (короткометражка «На земле как на небе»), взрослый или старик — это демиург, для которого даже реальный, эмпирический мир есть плод собственного творения. А главная проблема демиурга — как сотворить правильный мир и сделать верный выбор, имея бесконечное число возможностей, — есть философский конфликт всех фильмов ван Дормеля.

Существует ли вообще этот единственно верный выбор, или все решения ведут к одному и тому же результату, как и все причины — к одному и тому же следствию? В «Тото» этот результат довольно печален — «принц» и «нищий», которых случайно поменяли местами, кончили жизнь одинаково плохо. Итог: человек не может вообразить жизнь более счастливую или менее трагическую, чем его собственная. Герой «Восьмого дня» — даун, но он тоже сотворен по образу и подобию Божьему, а это значит, что идеал и несовершенство — понятия фантомные, абсурдные, как и вопрос «Кто лучше — мама или папа?», который наверняка прокручивается в голове у маленького Немо, застывшего на полустанке.

Разумеется, проблемы демиурга суть проблемы художника и искусства в целом. «Создавая миры» — таков был девиз последней Венецианской биеннале, в рамках которой показали «Господина Никто». Девиз универсальный,



«Господин Никто»

но немного абстрактный — и не особенно перекликавшийся с тем, что происходило на Лидо. За исключением картины ван Дормеля, откликнувшейся на него буквально.

Это едва ли не единственный фильм последнего времени, который актуализирует проблему демиургического начала в кино, а вместе с ней — проблему автора. Ван Дормель возрождает их, но жертвует ради этого «произведением». Фильм монтировали год — долго, сложно, постоянно меняя структуру: очевидно, что окончательный вариант — лишь один из возможных. В этом смысле «Господин Никто» подобен ситуации, в которой оказался его герой. Это фильм-трансформер с подвижными частями, который предполагает массу вариантов альтернативной — или воображаемой — сборки, и все они одновременно заложены в окончательной версии.

Демиургический пафос, не скорректированный иронией или философским скепсисом, практически ушел из современного арткино, став прерогативой Голливуда. А ван Дормель возвращает его на территорию авторского искусства, которое вроде бы уже исчерпало ресурсы «классического» воображения и стало искать виртуальное в границах «невыдуманной», «документальной» реальности.

Джаред Лето подсчитал, что сыграл по меньшей мере двенадцать версий одного и того же человека. Но каждый волен увидеть в фильме собственное количество сюжетных линий — все зависит от вашего воображения. Правда, сосчитать всех Немо не получится. Как писал Борхес в эссе «От Некто к Никто», ничто всегда больше, чем «кто» или «что», потому что, не являясь чем-то одним, оно включает в себя все сущее. То же самое относится и к господину Никто — фильму и персонажу одновременно.

После картины ван Дормеля можно даже ввести единицу измерения силы воображения — и назвать ее в честь главного героя. 12 немо, 25 немо, 120 немо и т.д. Как далеко и как широко вы способны вообразить свою жизнь, да и жизнь вообще? Таков главный вопрос, который задает режиссер.

Вопрос крайне актуальный и провокационный в нынешнюю эпоху радикального реализма, когда и человек, и жизнь, и кино существуют в режиме «здесь и сейчас», живут одним днем, отказавшись от прошлого и не веря в будущее, не говоря уж о более высоких материях. В этом смысле «Господин Никто» есть попытка поговорить о вечности в эпоху кризиса вечности, когда само это слово обесценивается и становится неуместным.

Реальному, конечному, смертному времени, которое захватило современное арткино и сознание современного человека, «Господин Никто» противопоставляет время воображаемое — бесконечное и бессмертное. Конечно, это постмодернистский проект, который каждую секунду вызывает ощущение «дежа вю». Но снят он с учетом нынешнего кризиса, вернее, истончения постмодернизма. В этом смысле «пламенеющий» стиль фильма — все его чувственные завитки и хрупкие витражи, преломляющие время-пространство, — есть точное отражение сегодняшних сомнений по поводу того, умер ли постмодерн или еще нет.

Впрочем, от «классического» постмодернистского фильма «Господин Никто» отличается и еще одной деталью. Беспощадной иронии, которая как раз и девальвировала слово «вечность», ван Дормель противопоставляет вдохновенное простодушие — беспафосное «я знаю, что я ничего не знаю».

Железнодорожный узел, перрон, вокзал — один из главных рефренов в его фильмах. На полустанке решается судьба господина Никто. Герой Даниеля Отёя из «Восьмого дня» не успевает встретить на вокзале своих маленьких детей. Они садятся на обратный поезд за несколько секунд до появления на пустой платформе их отца — именно после этого опоздания его жизнь переворачивается с ног на голову. Несчастный герой «Тото» сквозь проносящийся перед его глазами поезд видит, как на другой стороне от путей его сестра и возлюбленная целует другого мальчика, того самого, который уже украл у него жизнь, а теперь забирает и любовь. Поезд — слишком затертый для кинематографа символ, но ван Дормель использует его так, будто делает это впервые. Будто до него в кино не было поездов и вокзалов, встреч и расставаний на перроне.

Этот фильм мог бы называться «Меня там нет», «Беги, Немо, беги», «Осторожно, двери закрываются», «Случай» или как-нибудь еще. Отчасти «Господин Никто» — это частная ревизия мирового кинематографа рубежа веков, впрочем, слишком субъективная, чтобы претендовать на какой-либо пафос. 90-е были последним всплеском иллюзионистского кинематографа, после чего он погрузился на дно реальности, неутопической и как бы враждебной воображению. «Господин Никто» — первый реквием по этим иллюзиям. В некотором смысле — по самому кинематографу XX века, еще жившего надеждами, что время не утрачивается и его всегда можно найти, повернув вспять.

Теперь время — по крайней мере, в актуальном кино — опять стало линейным, неисправимым, очень жестким: поезд больше не придет, второго шанса не будет, опоздавший никогда не нагонит упущенное. И человеку, чтобы сохранить себя, ничего не остается, кроме как стоять на месте, не шелохнувшись, — потому что какой бы шаг он ни сделал, это приведет в катастрофе. «Господин Никто» — еще и об этом.

АНДРЕЙ ПЛАХОВ

Счастье есть

В «Жизни во время войны» Тодд Солондз ставит вопрос: что можно простить и забыть, а чего, даже простив, забывать никак нельзя? Только вместо сопутствующего таким сакраментальным вопросам пафоса — черный юмор и ехидство, присущие этому режиссеру из породы еврейских интеллектуалов. Речь идет столь же об интимно личном (грехи папы-педофила), сколь и о глобально общественном (международный терроризм и его жертвы).

В этом фильме — сиквеле одиннадцатилетней давности «Счастья» — не надо искать буквального продолжения и развития знакомых сюжетов, хотя в конце концов именно главные из них и имеют место. Некоторые выпали вместе с соответствующими персонажами, а те, кто остался, видоизменились — не только внутренне, но и внешне. Их играют новые исполнители, другие лица: таким образом, Тодд Солондз развил идею своего фильма «Перевертыши», где одну и ту же героиню воплощали на экране несколько разных актрис. Действие перенеслось из Нью-Джерси во Флориду, куда переехали члены семьи Джорданов. Но самая главная перемена, случившаяся на пути от «Счастья» к «Жизни во время войны» — в атмосфере, в воздухе, который пропитался флюидами 11 сентября и стал качественно другим.

«Счастье» было пересадкой мотивов Антона Чехова, Вуди Аллена и Роберта Олтмена в политкорректную Америку конца 90-х, где порушилась последняя из опор корневого мифа — семья. Чеховские три сестры в конце XX века в самой могущественной стране мира выглядели так. Хелен, писательница и прожженная интеллектуалка, занималась телефонным сексом с соседом-онанистом. Триш, попроще, хлопотала

«Жизнь во время войны» ***(Life During Wartime)***

Автор сценария, режиссер **Тодд Солондз**
Оператор **Эд Лачман**
Художник **Рошель Берлинер**
В ролях: **Киаран Хиндс, Ширли Хендерсон, Эллисон Дженни, Шарлотта Рэмплинг, Элли Шиди, Майкл Кеннет Уильямс, Майкл Лернер, Дилан Рили Снайдер, Крис Маркет и другие**
Werc Werk Works
США
2009

по хозяйству, обхаживала детей и мужа, не подозревая, что муж (с вечным выражением на лице, будто у него хронический запор) — тайный педофил. По иронии судьбы он же оказался психоаналитиком и по этой причине был крайне обеспокоен половым созреванием своего сына. Чтобы сына не тянуло к соседским мальчикам, папа принял удар (то есть мальчиков) на себя и, увы, залетел в полицию. Третья сестра — Джой, самая симпатичная, но и самая неудачливая — хронически становилась жертвой разных проходимцев. В первых же кадрах «Счастья» очередной новый знакомый после цветов и комплиментов почти без перехода популярно объяснял ей, что на самом деле она — дерьмо, а он — шампанское. Потом, в результате ночи, проведенной с выходцем из некоей fucking country — Джой теряла гитару с CD-плейером, пятьсот честно заработанных долларов и обретала пару оплеух от своей соперницы Маши или Глаши. В надежде поживиться еще чем-нибудь негодяй шептал ей на прощание: «I love you». На что девушка грустно отвечала: «Нет, милый, ты любишь не меня, а Нью-Джерси».

Однако горечь и черный юмор не отменяли хэппи-энда. Доказательством того, что счастье есть, служил феерический финал «Счастья»: семья собиралась вместе, одинокие сестры обсуждали свои грустные проблемы, сын папаши-педофила, оккупировав балкон и пялясь на пышногрудую красотку, доводил себя до оргазма. Мальчик учел ошибки отца и выбрал правильную сексуальную ориентацию. А чтобы счастье казалось полным и окончательным, в углу кадра появлялась собачья морда, чтобы с удовольствием слизать с решетки балкона разбрызганную сперму. И только последний негодяй мог усмотреть в этой идиллической сцене непристойность или иронию.

Новые времена — все те же старые песни, увиденные сквозь ту же присущую Солондзу «еврейскую оптику». Старые, но все же в заметно обновленной аранжировке. Так же — то на американский, а то и почти на русский манер — проживают женщины свою бабью долю. Так же дисгармоничны и дисфункциональны мужчины, обремененные борьбой за существование семьи, давлением своего «эго», страхом перед другим полом, неведомо откуда вылезающей агрессией и перверсией. Интеллигентский Гринвич-Виллидж разросся, вылез за пределы Манхэттена. Вудиалленовские комплексы и рефлексии расползлись по всей Америке, заполонили ее психологической и сексуальной экзотикой, которой никак не ожидаешь от столь обыкновенных людей, прибрели характер тотальной паранойи, захватили даже детей школьного возраста.

Триш (в новой версии ее играет Эллисон Дженни) в пяти минутах от того, чтобы вступить в брак с Харви (Майкл Лернер) — «настоящим мужчиной», к тому же правоверным евреем и сторонником жесткой политики Израиля. Она видит в нем идеального отца для своих двух сыновей. Но Билл (папу-педофила играет Киаран Хиндс, горазло более драматичный, чем его предшественник в «Счастье») выходит из тюрьмы и мешает все карты. Сначала, впрочем, он делает заход налево и самым комическим образом перевоплощается в геронтофила: проводит ночь с шестидесятилетней дамой из бара, которая тоже ищет «настоящего мужчину», имея мужа-гея. Это — безжалостное камео Шарлотты Рэмплинг, которая легко переигрывает всех американок-профи в апофеозе направленного на себя презрения: чувствуется школа «Ночного портье».

Однако главный сюжет по-прежнему разыгрывается внутри семьи Джорданов. Двенадцатилетний Тимми (Дилан Рили Снайдер), младший сын Билла и Триш, переживает травму, узнав правду об отце, которого раньше считал пропавшим без вести. Самый большой страх мальчика — не передается ли, не приведи господь, гомосексуализм генетически. Ограниченная мать, вся в плену нового романа, не способна успокоить сына. И когда она приводит в дом Харви, подросток устраивает будущему отчиму дознание с целью выяснить, не грешит ли и он педофилией — что оборачивается трагикомическим

квипрокво и крахом свадебных планов мамаши. Тимми волнует также другой параноидальный вопрос: можно ли простить террористов, если некоторые находят в их действиях свой резон? Кульминацией этой темы становится диалог Билла со своим старшим сыном Билли (тем самым, что мастурбировал на балконе в «Счастье»): Билли вырос, стал студентом, но по-прежнему боится ненароком соскочить со здоровой колеи к каким-нибудь чертовым извращениям.

В это же самое время вторая сестра Джой (в новой версии — Ширли Хендерсон) никак не может наладить личную жизнь. Эту ангелической внешности псевдодевственницу преследует призрак ее бывшего любовника, совершившего самоубийство, и мучают лунатические сны-прогулки по ночному Майами с его опустевшими молами, которые выглядят сюрреалистично и дают повод проявиться гротескному изобразительному стилю Солондза. На фоне этих знаковых кадров звучит музыкальный рефрен картины — песня о современной Америке, переживающей «военные времена», когда происходит слом старых моральных установок и их конфронтация с новыми реалиями.

Третья сестра Хелен (Элли Шиди) кажется счастливой по сравнению с Джой и Триш, но на самом деле она всего лишь более рьяно старается изображать счастье. Положение обязывает: девушка преуспела как сценаристка, живет в шикарной голливудской вилле и принимает звонки от Салмана Рушди и Киану Ривза. Счастлива ли она? Скорее, озлоблена и цинична.

По отзывам критиков «Жизнь во время войны» — первый фильм Тодда Солондза, который вы можете смело показать своей бабушке: провокации перешли из визуального в словесный ряд, а словами теперь в Америке никого не шокируешь. Главное же, что смысл этой «еврейской штучки» оказывается гораздо более универсальным. Каждый герой фильма пытается выйти из собственной тюрьмы, в которую сам себя загнал.

Из своего интеллектуально-жанрового гетто выходит и Тодд Солондз. Рисуя нравы американского дома терпимости, он не впадает ни в трагический раж, ни в экзистенциальное отчаяние. Он сам называет свои фильмы «комедиями деградации» и причисляет себя к тем, «кто готов смеяться, вместо того чтобы плакать». Как современный художник Солондз знает, что катастрофа уже свершилась, конец света наступил и надо продолжать жить, с оптимизмом глядя в будущее, помня: «Если ты проснулся утром, это уже удача». Его кино — это своего рода антидепрессант. Невыносимая легкость бытия оказывается на поверку вполне выносимой. Счастье по-прежнему есть — и оно состоит в прощении.

СТАС ТЫРКИН

Гамбургский счет

Подобно телесной пище, духовная тоже должна быть простой и питательной.

Роберт Шуман

Мрачноватый сюжет венецианской программы — «выживание мертвецов» (в обстоятельствах современного капитализма, в катаклизмах «военного времени» и надвигающегося апокалипсиса) — в фильме Фатиха Акина «Душевная кухня» (а лучше «Кухня в стиле соул») воплотился в обезоруживающей форме народной комедии с ее заразительно живыми протагонистами. Это возмутило сторонников чистого фестивального жанра, физически разучившихся получать удовольствие от высококлассных массовых зрелищ — пусть и откровенно штучного, несерийного производства. А может, и просто отвыкших: картины с ясным и искренним призывом feel good на вес золота даже в мультиплексах, не говоря уж о фестивалях.

Социальный оптимизм Акина, решительно неуместный в эпоху рецессии, подозрителен не менее, чем подернутый рождественским снежком утешительный хэппи энд его фильма. В нем главный герой — гамбургский грек Зинос, оплатив все счета и разрулив все проблемы (от радикулита до потери невесты и ресторана), вновь обретает и любовь, и дом, и здоровье, и дело, и смысл жизни. Но в разухабистости самого легкомысленного из последних фильмов Акина тонкие носы не зря учуяли неподдельную меланхолию — она вообще свойственна музыке соул, горячими поклонниками которой являются и авторы, и герои картины. Сколь бы счастливо ни заканчивались похождения Зиноса, само количество отвешенных ему судьбой испытаний и катастроф навева-

«Душевная кухня» ***(Soul Kitchen)***

Авторы сценария **Фатих Акин, Адам Бусдукос**
Режиссер **Фатих Акин**
Оператор **Райнер Клаусманн**
Художник **Тамо Кунц**
В ролях: **Адам Бусдукос, Мориц Бляйбтрой, Бироль Инель, Анна Бедерке, Фелина Рогган, Надина Крюгер, Вотан Вильке Мёринг и другие**
Corazón International, Dorje Film, Norddeutsher Rundfunk, Piramide Productions
Германия
2009

ет легкую ипохондрию относительно существующего мироустройства — по-прежнему безжалостного по отношению к «маленькому человеку».

Когда почва регулярно уходит из-под ног, когда сегодня за неуплату налогов могут отнять любимую стереосистему, а завтра пустить под снос старый склад, где базируется принадлежащая тебе забегаловка, единственное, на что можно опереться, — это молчаливая солидарность незнакомых, но близких по духу людей (таких, как массажистка-венгерка, возвращающая Зиносу физическое и душевное здоровье). Молчаливая — поскольку во времена, когда даже сексом можно заниматься бесконтактным способом, по скайпу (как Зинос с подругой, уехавшей в Китай писать репортажи), каждый давно уже переживает свои напасти в одиночку. Пожалуй, только еда и музыка (для некоторых энтузиастов еще футбол и кино) заставляют современного городского жителя время от времени верить в иллюзию своей общности с другими людьми — просто потому, что есть и танцевать приятнее все-таки вместе, хотя технически возможно и в полном одиночестве.

Сделав местом действия захудалый ресторан Soul Kitchen, на антисанитарной кухне которого Зинос самолично готовит в лужах холестерина рвотного вида джанк-фуд, Акин раскавычил метафору «духовная пища». Лишил ее всякой высокопарности: да, она бывает и такой — коль ради ее потребления под отвязные звуки фанка и соул в эпоху тотального разъединения собирается в ветхом складском сарае (Зинос делит его со старым турецкоподданным по имени Сократ) самая разнокалиберная клиентура. Метафора плавильного котла, где варится все со всем, реализована турецким уроженцем Гамбурга столь же простодушно и убедительно. Чувствуется, что для него это и не метафора вовсе: о кипящей жизни национальных диаспор в Гамбурге Акин рассказывает со времен своего дебютного фильма «Быстро и без боли». Главные герои той картины — турок, серб и грек (его играл протагонист нового фильма Адам Бусдукос, он же соавтор сценария) — были вовлечены не только в крутую разборку с албанской мафией, но и в близкие, братские, почти семейные отношения. Не только друг с другом, но и с автором фильма. Автор и персонажи всех фильмов Акина не только отлично знают друг друга — у них одни и те же чувства, мысли, центры удовольствия, музыкальные и гастрономические пристрастия.

Удовольствие, с которым сделана «Душевная кухня» (якобы в виде отдыха от экстатического биения «головой о стену» и эмоциональных срывов «на краю рая»), транслируется в зрительский зал, заставляя испытывать чувства, сходные с теми, что испытывает на стадионе (или в клубе) слившаяся на единой волне аудитория рок- (хорошо, соул-) концерта. Удовольствие обеспечивается не только легкостью и мастерством, с которыми сварганено это наваристое и питательное, отнюдь не диетическое экранное блюдо. Не только вдохновенным замесом хорошо опробованных ингредиентов, но и той душевной щедростью, с какой приготовлен и подан этот обед. Акин и компания (состоящая из постоянных актеров-соавторов, их родителей, родственников и просто друзей) сняли на сей раз настоящий «семейный фильм» — однако вовсе не в жанре, выдуманном Голливудом с целью обогащения. «Душевная кухня» — это нахальный и очень важный апдейт заглохшей в 1960-х традиции *Heimatfilme*.

Heimat — чисто немецкая концепция «малой родины», возникшая в послевоенные годы массированного городского строительства, когда деревни пустели, а население мегаполисов росло. Причиной того, что целая нация обратила углубленный взгляд внутрь себя, было, конечно, и то, что ей трагически — как для себя, так и для всего остального мира — не удалось распространить этот взгляд вовне, на другие страны и континенты. Пришлось заново осознавать себя пруссаками, баварцами, берлинцами и т.д. В пресс-релизе к картине Акин подчеркивает, что действие «Душевной кухни» происходит не просто в Гамбурге, а в его пригороде Вильгельмсбурге, являющемся сейчас «центром урбанистического развития». И — гентрификации. Так по-

научному именуется процесс, превращающий старые рабочие кварталы в модные микрорайоны и открывающий двери последующей спекуляции недвижимостью. Именно ею и промышляет школьный товарищ Зиноса по фамилии Нойман (Вотан Вильке Мёринг), выигрывающий Soul Kitchen в карты у Иллиаса (Мориц Бляйбтрой), неуправляемого брата Зиноса — уголовника, выпущенного условно-досрочно и медленно, но верно становящегося человеком.

Действие оригинальных *Heimatfilme* разворачивалось на буколических альпийских просторах, не тронутых ни городской цивилизацией, ни Большой Историей, а их немудреные сентиментальные сюжеты без устали пропагандировали непреходящие ценности дома и семьи. В своем монументальном свершении *Heimat* (три цикла фильмов общей продолжительностью 53 часа 25 минут) режиссер Эдгар Райц иронически переосмыслил этот популярный в 50—60-е годы формат, создав сагу о жизни некоего семейства из Ханштрюка в громадной исторической перспективе с 1919 по 2000-й год. Акин обратился к этому чисто немецкому жанру в эпоху, когда понятие «малая родина» почти упразднено миграциями, когда сделал свое дело глобальный фьюжн, смешавший и эллинов, и иудеев, и турков, и венгров, и немцев, и всех остальных.

Образ современного Вавилона, где все связаны со всеми, удался Акину в «Душевной кухне» лучше и легче, чем в предыдущей картине «На краю рая», в которой слишком уж выпирала натужная искусственная конструкция. Комедийная легкость и простота новой картины, между прочим, дались Акину большой кровью, никак не характерной для производства мейнстримной продукции (на пресс-конференции он сообщил, что это самый трудный сценарий в его жизни). На экране этого, впрочем, совсем не видно. Привычная отговорка не справившихся со сложной задачей режиссеров о том, что словосочетание «немецкая комедия» — само по себе оксюморон (его в последний раз использовал Андреас Дрезен, чья картина «Виски с водкой» и вправду не задалась), Акину не понадобилась. Быть может, и потому, что «Душевную кухню» действительно сложно назвать типичной «немецкой комедией».

Мультикультурные ветры смешали традиции, уклады и даже национальные кухни (темпераментный шеф-повар Шейн, сменивший Зиноса у плиты и сыгранный режиссерским любимцем Биролем Инелем, готовит как раз в стиле фьюжн). Дитя современной городской цивилизации, Акин (его напрасно сравнивают с «деревенщиком» Кустурицей) воспел в своем фильме деревню глобальную, семью альтернативную, построенную не на родственных связях, а на общих, как ни смешно, духовных ценностях и общем чувстве места и времени.

Вавилонское столпотворение на узком пятачке нисколько не отменяет понятие «дом». Ведь дом — это, прежде всего, «там, где сердце».

ЕЛЕНА ПЛАХОВА

Чудеса случаются только с другими

…В 1858 году, 11 февраля, в четверг, четырнадцатилетней местной жительнице Бернадетте Субиру (фр. Bernadette Soubirous) явилась Дева Мария. Произошло это в одной из пещер, каких множество в горных отрогах, окружающих город… Позже Бернадетта свидетельствовала о восемнадцати таких явлениях… Церковь же провела тщательную проверку всех изложенных девушкой фактов. В результате в 1933 году ее канонизировали под именем святой Бернадетты, а Лурд превратился в один из наиболее посещаемых городов не только Франции, но и всей Европы. Ежегодно в Лурд приезжают до пяти миллионов паломников. Только тех, кто надеется найти здесь излечение от своих недугов, в год приезжают более семидесяти тысяч. Источники католической церкви утверждают, что только за первые пятьдесят лет паломничества получили полное излечение от самых различных болезней минимум четыре тысяти человек.

Википедия, из статьи «Лурд»

Если бы не воспаленная Ближним Востоком атмосфера, в которой самыми актуальными территориями на Венецианском фестивале оказались Ливан и Иран, глядишь, «Золотой лев» совершил бы путешествие в Австрию, на родину Джессики Хаузнер, режиссера фильма «Лурд». Впрочем, как и многие другие картины Венецианского фестиваля, эта имеет две родины. «Лурд» снят по-французски в легендарном центре католического пилигримажа, а главную роль Кристины — женщины, страдающей от рассеянного склероза и прикованной к инвалидному креслу, — играет парижанка Сильви Тестю.

Эта актриса не уступает своим знаменитым соотечественницам — ни

«Лурд» ***(Lourdes)***

Автор сценария, режиссер **Джессика Хауснер**

Оператор **Мартин Гшлахт**

Художник **Катарина Вёпперманн**

В ролях: **Сильви Тестю, Леа Сейду, Бруно Тодескини, Эллина Лёвенсон и другие**

Coop 99, Parisienne de Production, Essential Filmproduktion

Австрия — Франция — Германия

2009

возглавлявшей каннское жюри Изабель Юппер, ни заседавшей в венецианском Сандрин Боннер, а если честно, превосходит их, поскольку еще не наработала профессиональные штампы. Она — из той же породы дурнушек, которые изнутри светятся и вдруг становятся иконописными красавицами. Ее дальние родственницы из 50-х годов прошлого века — Джульетта Мазина, Бетси Блер и, возможно, Мария Шелл. В свое время Тестю потрясающе сыграла Ариану в экранизации «Пленницы» Марселя Пруста, в фильме «Страх и трепет» была отменным клоуном, создала впечатляющие экранные портреты Франсуазы Саган и маркизы Рене де Сад.

В «Лурде» она воплощает такие тонкие материи, как вера, надежда, любовь — без прописных букв. Лурд, по идее, и должен быть обителью этих духовных субстанций. Практикующие здесь священники (между обильными трапезами и анекдотами) при каждом удобном случае заводят песню о вере, которая должна вести человека по дороге к чуду, а при соприкосновении с последним еще больше крепнуть и углубляться. Хотя с самого начала заметно, что большинство съехавшихся сюда больных людей ведомы скорее последней надеждой, за которую хватаются, как за соломинку, и вера тут, в общем-то, ни при чем. Духоподъемности не слишком способствует и сам облик этого религиозного супермаркета: отель «Мадонна Плаза» с его коллективными застольями и вечерами танцев, с сувенирными киосками, с конкурсами на «лучшего паломника», с церковно-врачебной бюрократией, призванной документировать чудеса исцеления.

Здесь люди — не больные даже, а их сопровождающие и окружающие — без ложного стеснения демонстрируют свое несовершенство и свои мелкие пороки: праздное любопытство, зависть, злорадство. Вероятно, они считают себя религиозными, но, как и в жизни, мы видим, что это их не только не облагораживает, а, наоборот, делает эгоцентричными, неделикатными, черствыми. Они воспринимают поход за чудом как бизнес-план, в процессе осуществления которого нужно непременно приватизировать результат. Они едва скрывают бешенство, когда выясняется, что чудеса случаются не с ними, а с другими. Отсюда — разговоры исподтишка о том, что не каждое чудо может «продлиться», что бывают случаи, когда исцеление оказывается мнимым, и это не просто попытка принять желаемое за действительное, но своего рода коллективный сглаз. В конечном счете фильм ставит вопрос об эфемерности чуда и о его неизбежной двойственности, о его зиянии между какой-то непостижимой высшей справедливостью и видимой случайностью, провоцирующей вопросы: почему она, а не я? Или: почему я, а не они?

Кристина оказывается в самом центре этих противоречий и конфликтов. Она — редкий экземпляр человеческой породы, равный самому себе, не прикидывающийся никем иным. Она и попала-то сюда просто по той причине, что это один из немногих туров, которые организованы для инвалидов, — попала в бегстве от одиночества. На вопрос священника, что она чувствует, став объектом чудесного исцеления, говорит: ничего особенного, никакого откровения, «шайнинга», удара молнии. Просто тело, раньше не способное оторваться от инвалидной коляски, само подняло ее и повело пока еще неуверенными, но совершенно реальными шагами. За всеми лурдовскими ритуалами, призванными канонизировать чудо и делающими из замарашки в красной шапочке звезду религиозной пиар-кампании, она наблюдает с покорной, но внутренне ироничной улыбкой. Особая сосредоточенность воли дает ей силы пережить внезапное чудо, среди ночи поднявшее ее с постели и позволившее наконец ощутить тяжесть плоти.

Она-то знает о природе этого чуда. Довольно скоро и мы догадываемся, что Кристину возвращает к жизни симпатичный молодой человек по имени Куно (Бруно Тодескини) — из группы гвардейцев Мальтийского ордена, сопровождающих пилигримов. Он флиртует с двумя волонтершами (одной — одухотворенной и набожной, другой — плотской и земной), но одновременно проявляет все больше интереса к парализованной девушке, чудесно исцелившейся и ставшей местной знаменитостью. Золушка на короткий миг обретает своего принца. Между ними завязываются «особые отношения», возможные только между здоровым и обреченным, чреватые неизбежной

драматической развязкой. Но как только его интерес к ней угасает, тут же дает ущерб, начинает истаивать и чудо: оно больше не имеет подпитки.

Одновременно с «Лурдом» на фестивальные экраны вышел «Хадевейх» Брюно Дюмона, названный по имени нидерландской средневековой женщины-мистика. Героиня этой картины — еще одна современная молодая француженка — тоже взыскует чуда: хотя она физически здорова, но снедаема огнем богоискательства и в финале получает его парадоксальный урок. В сравнении особенно заметно, что фильм Джессики Хауснер лишен элемента провокации, что его «антиклерикальность» не является никаким вызовом, а только лишь результатом рационального и беспристрастного исследования нравов. Это редкий образец духовного кино без придыханий и мистического тумана, с той легкой дозой цинизма, без которой религиозность в сегодняшнем мире оборачивается примитивом или архаикой.

Это — и контрапункт фильмам Ларса фон Триера («Рассекая волны») и Карлоса Рейгадаса («Безмолвный свет»), которые возрождают на современном этапе дрейеровско-бергмановские традиции. Джессика Хауснер смотрит на «проблему чуда» гораздо трезвее, можно сказать, по-австрийски, что роднит ее с ее соотечественником Михаэлем Ханеке, автором бескомпромиссной «Белой ленты», в которой чудо присутствует только как эстетический, а не этический феномен.

«Лурд» — достойный образец минималистской режиссуры — заставил критиков вспомнить не только Брюно Дюмона, но и Аки Каурисмяки, а также Брессона, Хичкока и Тати. Сравнения выглядят немного формальными, но действительно, вглядываясь в структуру «Лурда», обнаруживаешь и высокой пробы юмор, и сладкую горечь, и меланхолию, и саспенс, рождающийся от единственной сюжетной интриги: «свершится» или «не свершится», а затем «продлится» или «не продлится» чудо. В фильме есть сцены (романтическая прогулка Кристины и Куно по горному склону, финальный вечер «закрытия сезона»), достойные войти в учебники режиссуры. Мизансцены и актерская игра, в том числе исполнителей второго плана, настолько точны, что значимой оказывается каждая деталь каждого кадра: такая насыщенность напоминает о временах Великого Немого (Сильви Тестю вообще почти обходится без слов: тем более трудная задача, что ее тело большую часть действия неподвижно). В то же время стиль изображения вполне реалистичен, лишен намека на присутствие сверхъестественных сил. А долгие операторские планы, вбирающие интерьеры и природные красоты Лурда, вмещающие большое количество как бы случайных персонажей, могут даже претендовать на качество хорошего документального репортажа.

Историю Кристины оттеняет другая история — с красавицей Сесиль (тонкая работа еще одной одаренной актрисы — Элины Ловенсон). Эта монашка-волонтерша отвечает за организацию программы пилигримов. Она заботится о Кристине, моет, одевает ее, расчесывает ее волосы. Тайна ее раскрывается неожиданно и трагически. Помогая другим справиться с болезнью, она не в силах побороть свою. Вдруг ей становится плохо, она падает, с головы слетает парик. Сесиль умирает от рака, но происходит это за рамками кадра; о ней, бывшей душой компании, никто даже не вспомнит. Так поступают в «местах с репутацией», так из Ментоны, славившейся в XIX веке чудесами исцеления от туберкулеза, таинственным образом исчезали больные. Мифология чудес не терпит компромата.

Кристина, в отличие от Сесиль, остается жить — то есть делать то, чего ей меньше всего хотелось бы. Какой смысл в жизни без любви и надежды — даже если в ней присутствует вера? В начале фильма над суетой «Мадонны Плаза» возносится мелодия «Аве Мария», что в данном случае можно расценить как вопиющую банальность. В финале банальность возводится в квадрат: на прощальном вечере звучит нестареющий шлягер «Феличита», его самозабвенно под фанеру исполняют одна из сестричек с партнером, Куно уходит с очередной сексапильной волонтершей, а Кристина стоит в уголочке, уже оттесненная на периферию фабрики чудес. Между этими музыкальными полюсами — вся трагикомедия жизни: она балансирует на котурнах амбиций в горних высях духовности, но то и дело срывается в бездну бездарной пошлости.

МАРИЯ КУВШИНОВА

Американские граффити

«Капитализм: история любви»
(Capitalism: A Love Story)
Автор сценария, режиссер **Майкл Мур**
Операторы **Джейми Рой, Даниеле Маррачино**
Композитор **Джефф Гиббс**
Dog Eat Dog Film
США
2009

В 2004 году Наоми Кляйн показала в Венеции свой документальный фильм «Захват»: рабочие аргентинского предприятия, закрытого по причине оптимизации, оккупируют помещение фабрики; у них одно требование — включить станки. Кляйн, автор бестселлера No Logo, говорила тогда, что фильм для нее — попытка позитивной программы: не так ленивы рабочие, не так коррумпированы профсоюзы, как нас пытается убедить капиталистическая пропаганда. Поездки по Латинской Америке во многом повлияли на «Доктрину шока» — лучшую книгу Кляйн, действенный, как шрапнель, социалистический манифест нового века.

У «Захвата», рассказывающего об островках альтернативной экономики в мертвом море глобального капитализма, была одна проблема: это был скучный фильм. Текст, картинка и догма, но никак не кино.

Отвечая на вопросы журналистов по поводу «Захвата», Кляйн поморщилась, когда речь зашла о Майкле Муре. «Вещь в себе», — сказала она и перевела разговор.

В своих чувствах Кляйн не одинока. Майкл Мур в некотором смысле — Пазолини американского кино, чужой среди своих. Консерваторы ненавидят его за подрыв устоев, левые — за популизм, высокие доходы, циничную эксплуатацию армии безымянных редакторов и разорение независимого журнала «Мамаша Джонс», с которым Мур успешно судился, собирая деньги на дебютную картину «Роджер и я».

Наличие (и победа) картин Майкла Мура в конкурсе больших фестивалей часто вызывает недоумение и протест — особенно у российских зрителей и критиков, по понятным причинам считающих идеоло-

гическое (а тем более левое) искусство резервуаром бубонной чумы. Но в привычной дихотомии «ремесленник-auter» Мур, без сомнения, относится к разряду авторов — субъективных, склонных к созданию собственного мира, использующих оригинальные приемы, причем приемы (что бы кто ни говорил) не только ораторские, но и кинематографические. И если бы существовал «Оскар» за монтажные склейки, он был бы первым претендентом: в его новом фильме едущий по ковру буржуазный пылесос рифмуется с надвигающимся танком — один только этот фрагмент красноречивее многих страниц «Доктрины шока» объясняет все про совместные интересы частного бизнеса и ВПК.

Скучными фильмы Майкла Мура не назовешь.

«Капитализм: история любви» — во многих смыслах продолжение дебютной картины двадцатилетней давности, воображаемого интервью с Роджером Смитом, топ-менеджером завода General Motors. И это самый личный фильм Мура, почти такой же личный, как «Мой Виннипег» Гая Мэддина. При всей категорической противоположности средств, оба режиссера говорят о разрушении городской среды.

Флинт, штат Мичиган, некогда существовал вокруг завода General Motors, но превратился в собственный призрак. «В 60-е у моего отца было четыре недели оплачиваемого отпуска, мы меняли машины каждые три года» — воспоминания Мура сопровождают залитые солнцем кадры из семейной хроники: отец, высококвалифицированный рабочий автомобильного предприятия, мама, счастливые, смеющиеся дети. Спустя сорок лет Мур-старший, похудевший и постаревший клон своего сына, возвращается на место прежней службы — теперь здесь пустырь.

Имя Мура редко употребляется без прилагательного manipulative, и вот, как в поговорке, он ради красного словца не жалеет своего папу. Но «Капитализм: история любви» — это фильм о человеческом отчаянии и человеческой надежде, и, глядя на лицо старика, понимаешь, что разговор об истории страны надо начинать с разговора об истории собственной семьи: честный манипулятор самого себя делает объектом манипуляции.

Мур американоцентричен — в начале фильма он монтирует современную хронику с историческими фильмами о Древнем Риме, в язвительном закадровом комментарии проводя параллель между двумя империями. Теперешняя закончит так же, как античная, но рухнет она под собственной тяжестью. Варвары не придут, потому что внешнего мира для Мура не существует, максимум Канада. Остальная «заграница» — сказочная страна, изредка выполняющая вспомогательные иллюстративные функции (в «Сико» американская система здравоохранения сравнивалась с британской и кубинской — обе выглядели, мягко говоря, идеализированными).

Мур только своим рассказывает про своих. Про отца и других сотрудников General Motors. Про уволенных без компенсации рабочих Republic Windows and Doors, которые заняли помещение закрытой фабрики (в отличие от героев «Захвата», они хотели не занятости, а выходного пособия). Про выгоняемых из домов ипотечников. Про обездоленных родственников «мертвых пейзан» — сотрудников, жизнь которых компании страхуют в свою пользу. Про многочисленных подростков из Пенсильвании, которых пара коррумпированных судей упекала в частные исправительные лагеря, чтобы обеспечивать бизнесменам доходы.

Приватизация общественной сферы — одна из главных тем «Доктрины шока» (война в Ираке превратилась в парад сверхприбыльных подрядов). Там же подробно рассказывается о беззастенчивом неолиберализме, который восторжествовал после крушения биполярного мира: пока существовала (пусть и призрачная) альтернатива, капиталисты боялись закручивать гайки, прислушивались к профсоюзам и делились с рабочими — вот почему отец Майкла Мура часто менял машины и отдыхал по месяцу в год. О том, что человеконенавистнические практики — под девизом экономической эффективности — США насаждают по всему миру, режиссер (в отличие от Кляйн) не говорит. Его интересует один вопрос: «Что стало с моей страной?»

Но сугубо внутреннее (по замыслу) произведение Мура несет неожиданное и мощное послание как внешнему миру, в частности, так и всему человечеству вообще.

«Капитализм: история любви» для имиджа страны может сделать не меньше, чем Обама: фильм вызывает сочувствие к нации, которую слишком многие привыкли ненавидеть. Корпоративная Америка не только в Ираке, в Шри-Ланке или Аргентине калечит жизни людей — она делает то же самое у себя дома. Один из главных мифов, который развеивается (или хотя бы корректируется) в картине, — наши представления о «миллионах нищих, которые набрали ипотечных кредитов» и обрушили тем самым мировую экономику. Мур демонстрирует маркетинговую схему, позволяющую банкам взять в оборот и выгнать на улицу даже тех, кто никогда не покупал дом в кредит и жил в нем десятилетиями.

Плачущие дети, старики и взрослые мужчины, растерянные лица, отчаяние. Живых людей, героев Мура, искренне жаль — и это необходимое унижение стало главным кинематографическим приемом режиссера. Во всех своих документальных работах он, толстый несимпатичный человек, все время куда-то ломится, его все время гонят, не пускают, обижают. Хорошо отрепетированное выражение растерянности и недоумения — его постоянная маска.

Об этом не принято говорить, но отношение к Муру не может не определяться тем, как он выглядит: глянцевые стандарты красоты проникли в мозг так же глубоко, как подспудные цитаты из Библии. Морган Спарлок, ладно скроенный эпигон Мура (скандально потолстевший во время работы над «Двойной порцией» и элегантно похудевший после съемок), гораздо менее талантлив и гораздо более банален, но он никого особенно не раздражает — Наоми Кляйн его, например, даже хвалит.

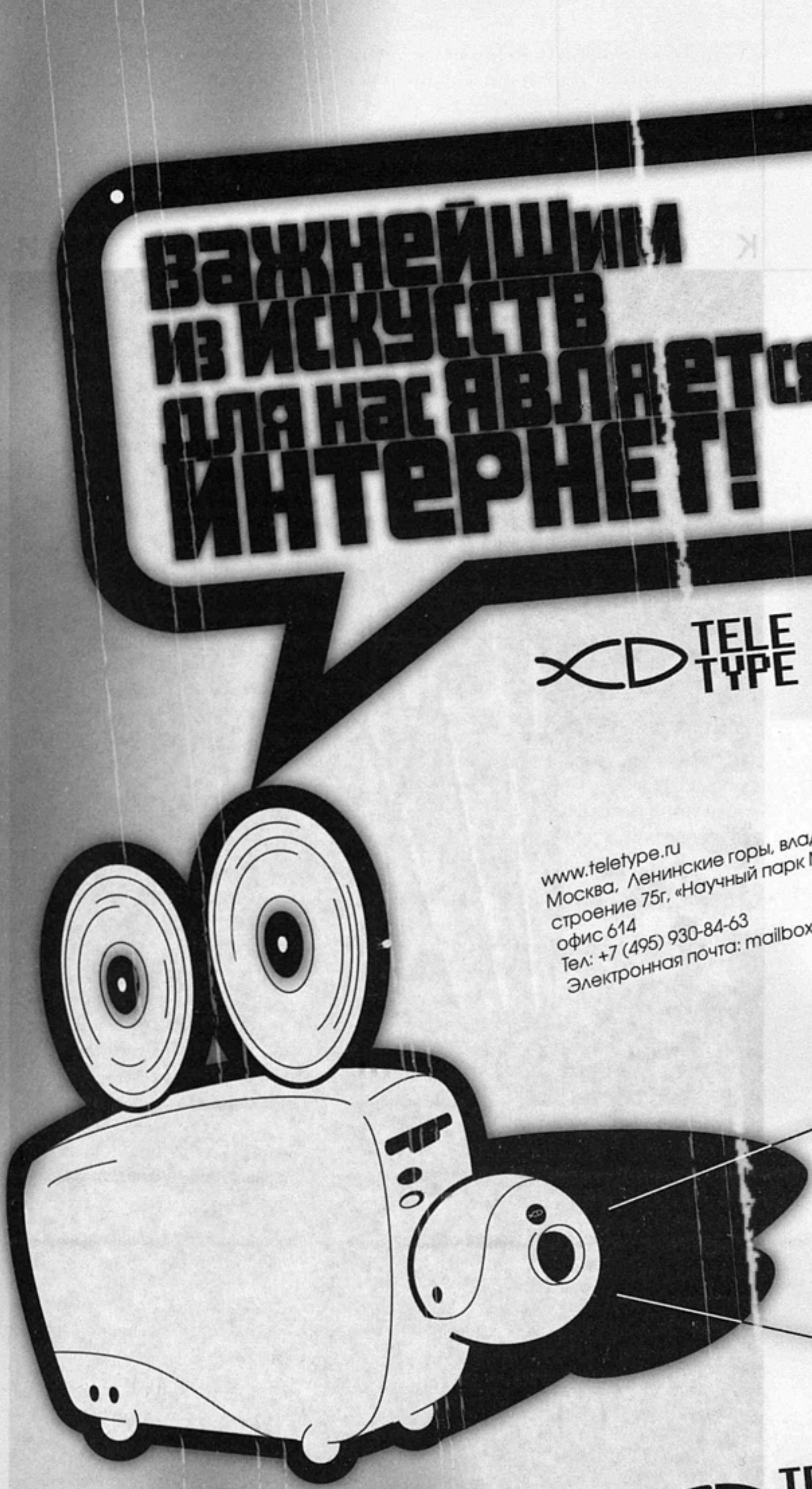
Но именно отталкивающая внешность позволяет Муру выполнять функции юродивого в стране, где одержимость собственной полноценностью стала важной частью культуры. Возможно, именно это «самоизвольное мученичество», эта взятая на себя обязанность «ругаться миру» — главная причина, по которой его ненавидят и левые, и правые. Кто просил, чтобы Майкл Мур публично распинал себя за грехи всей Америки? Но он распинает и еще выкрикивает что-то очень язвительное с креста. Странное, патологическое желание принести себя в жертву напоминает о самоотречении Пазолини, а стремление выступать скоморохом планетарного масштаба роднит автора «Капитализма...» с Сашей Бароном Коэном (с той лишь разницей, что Коэн выступает под маской Бруно или Бората, а Мур — под маской Майкла Мура).

Что касается послания человечеству, то «Капитализм...» для Мура — такая же попытка позитивной программы, как и «Захват» для Наоми Кляйн. Победа Обамы не выглядит здесь однозначным триумфом доброй воли (впрочем, for whom how: критику World Socialist Web Site, например, показалось, что фильм слишком прообамовский). Победа чернокожего интеллектуала на президентских выборах в США (до недавнего времени событие непредставимое, взрывающее систему изнутри) у Мура становится ярчайшей иллюстрацией того, как быстро все может поменяться вокруг, будь на то коллективная воля (соперники называли Обаму «социалистом» — еще недавно это убило бы кандидата, сейчас вызвало всплеск интереса к социализму). Рабочие сотен предприятий были уволены без всяких выплат — и только те, кто объединился, смогли добиться денежных компенсаций. Тысячи людей потеряли жилье, но когда весь поселок встает на защиту соседа — каратели ретируются.

Шевелитесь, не спите, противопоставляйте свои маленькие человеческие дела большой бесчеловечной машине — вот о чем просит своих сограждан Майкл Мур. И не только своих.

ВАЖНЕЙШИЙ ИЗ ИСКУССТВ ДЛЯ НАС ЯВЛЯЕТСЯ ИНТЕРНЕТ!

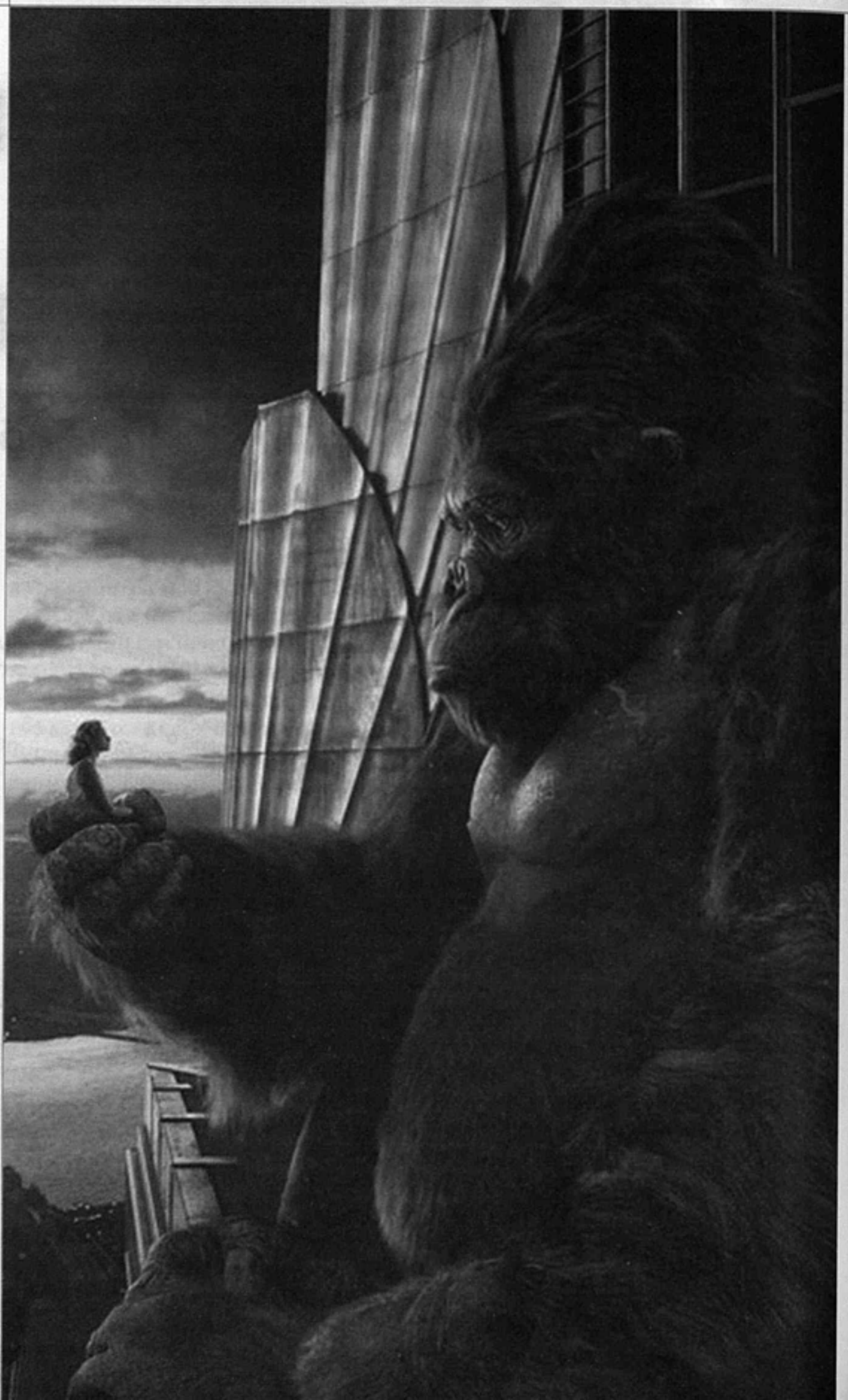
TELE TYPE



www.teletype.ru
Москва, Ленинские горы, владение 1,
строение 75г, «Научный парк МГУ»,
офис 614
Тел: +7 (495) 930-84-63
Электронная почта: mailbox@teletype.ru

TELE TYPE

КОММЕНТАРИИ



«Кинг Конг»

ВЛАДИМИР МИРЗОЕВ

На сквозняке

Есть такое понятие «политический театр». Если развернуть эту метафору, получится интересная картинка современности: на ярко освещенной сцене действуют актеры — наш бюрократический класс, — они имеют право произносить темпераментные монологи, ломать стулья, целоваться в засос с хорошенькими дамами (и, естественно, получать за это деньги). Все правильно — люди работают. А в темном зале сидим мы, неподвижный и безмолвный российский народ, который за все это удовольствие платит. В обычном театре нас разделяет рампа. Условная или настоящая, но подлинная граница лежит в иной плоскости. Это конвенция, неписаный тысячелетний договор: в театре нельзя вскакивать с места и орать, если ты не подсадная утка и не варвар... В «политическом театре» конвенция, напротив, жестко прописана, называется она Конституция, и в ней черным по белому кириллицей напечатано... Впрочем, вы и так всё знаете. Меня изумляет позиция режиссера, директора, вообще местной администрации. Они цинично попирают основной закон и ждут от нас аплодисментов, букетов и криков «браво». Господа, так не бывает — конвенция есть конвенция. Если вы недостаточно цивилизованны, не ходите в театр — ходите в зоопарк, там вместо Конституции и рампы — железные прутья.

На обывателя вопросы о смысле жизни навевают смертельную скуку. Такова, в принципе, природа человека: суть, как и смерть, он выносит за скобки.

Только нарушая общепринятые правила, художник занимает достойное место в умах современников. Только соответствуя в своем искусстве высшим духовным законам, он может рассчитывать на внимание потомков.

Антропологи знают: если первые три года жизни ребенок провел среди животных — он уже никогда не освоит человеческую речь и, следовательно, мышление. Значит ли это, что мозг детей-маугли получает software непосредственно из стаи? Или программирование идет более сложным путем — через тотем, находящийся в тонком мире? В любом случае, обнуление усвоенной программы невозможно... При этом человек средних способностей может выучить несколько иностранных языков, которые не вытесняют друг друга. То есть места на нашем «хард-диске» достаточно. По-моему, это говорит вот о чем: ментальная установочная программа загружается через социум, но источник ее находится вовне. Однажды подключившись к волчьему метасерверу, маугли застревают в нем навсегда.

Когда я слышу упреки: молодежь аполитична, молодежь равнодушна, — пожимаю плечами. Просто ребята пришли в этот мир, когда мы здесь уже были и совершали свои безобразия. Стоит ли удивляться, что кто-то не хочет участвовать в насилии над здравым смыслом и хорошим вкусом?

Наша львовская родственница, профессор-генетик, задумала написать книгу — научное обоснование теургии или что-то в этом роде. Сочинила подробный план, и вдруг — инсульт, больница, частичная потеря речи. Она — человек верующий — сочла это предупреждением свыше: мол, нечего совать свой ученый нос в секреты творения. Бросила план в печку. А вдруг это с другой стороны противодействие — со стороны врага? Или все-таки не может быть даже в самом передовом богословии рациональной системы доказательств? Нужен только leap of faith? Почему так устроено? Чтобы у человека всегда оставалась свобода выбора: знать о себе правду или не знать?

Прошлый век, несомненно, был веком дурака, пляшущего на пепелище родного дома под истеричную дудку безумца.

Если ад распечатан и медные ворота его сломаны Иисусом, если в некотором смысле образовался сквозняк, то возникает вопрос: куда ринулись от своих ненужных теперь, остывающих сковородок все эти черти полосатые?

Из нашего загустевшего от злодеяний и невинной крови воздуха можно слепить любую мифологему.

Любить себя — значит, не стесняться своих неуместных мыслей и чувств, не бояться их обнародовать. Иными словами, не сомневаться в своей уникальности, дарованной свыше... Животные программы, загруженные в нас эволюцией — стадный инстинкт, ксенофобия, желание лизать зад вожаку, — делают нас похожими друг на друга, а заодно на приматов. Высшие программы, усвоенные через культуру, религию, духовную работу предков, делают нас неповторимыми. Разве не приятно быть единственным экземпляром?

Июль внутри обезлюдевшей, сонной Москвы. Гуляем с другом и соавтором Сашей Смирновым в сторону Третьяковки. Во дворе — инсталляция: гигантский зеленый бамбук, уложенный шатровым коридором. Что хотели сказать кураторы, не очень понятно, но выглядят эти китайские джунгли внушительно, дико. Возможный message: «Россияне, будьте бдительны — враг уже в сердце вашей культуры»... Ведем бесконечный пунктирный диалог об искусстве. Саша неутомимо восхищается Суриковым, ищет рифму к своей судьбе в биографии Александра Иванова... Входим в зал древнерусской живописи, садимся на скамеечку напротив «Троицы» Андрея Рублева. И странное, хотя и знакомое, возникает чувство: будто в предыдущих залах энергию у тебя отбирали, выкачивали на неведомые, стратегические нужды, а здесь, наоборот, отдают по-матерински легко, ничего не требуя взамен. Ни молитвы, ни рукоплесканий. Словно вся история русского изобразительного искусства пошла по ложному пути и светские шедевры-вампиры, скучающие без мазурок и фуршетов, ни в какое сравнение не идут с нашей иконописью.

— Не знаю, как относиться к этому, — говорит Саша. И поясняет: — Что это чудо висит не в храме, а в музее. Наверное, это можно считать понижением статуса?

— А то, что Господь решил воплотиться в теле смертного человека, — это понижение статуса?

Душе требуется время, телу пространство, таланту свобода.

Гуманизм с его императивом «человек — мера всех вещей» и даже разговоры о каких-то мифических «правах человека», как и сто, и двести лет назад, вызывают у православного духовенства аллергию. Как будто не освятил Спаситель своим воплощением наше бренное тело и сам путь земной гроша ломаного не стоит.

Декабрист Михаил Лунин, перешедший в зрелом возрасте в католичество, пишет о православии в России, что это не столько религия, сколько спо-

соб управлять людьми. Эту средневековую, по сути инквизиторскую, конструкцию сломала советская власть, не пожелавшая иметь конкурентов на поле идеологии. По иронии судьбы коммунисты, ввергнув страну в еще большую архаику, освободили церковь от постыдной роли, то есть объективно способствовали долгожданной реформации. Отныне религия стала частным выбором каждого человека. Постсоветские бюрократы (они же «новые дворяне») пытаются реставрировать имперский институт. Их логика прозрачна: раз церковь успешно манипулировала русским обществом на протяжении столетий, значит, она и нам, грешным, подсобит: и с легитимностью, и с пудрой для мозгов. Благо епископы там и сям при погонах... Однако все это пустые надежды, маниловские мечтания. Из 40 процентов считающих себя православными, в храм ходят 2—3 процента. Еще раз повернуть историю вспять невозможно — Россия уже стала секулярным государством. Благодаря большевикам. Все-таки народ прав: «Нет худа без добра».

Абсурдная война с Грузией обнажила механизм почти всех вооруженных конфликтов последнего времени, в которых участвовала Россия. Они возникают из бреда, из больной фантазии профессиональных воинов, которые десятилетиями думают, говорят, пишут о войне. И поэтому они ее начинают, не могут не начать. Воображение готово долго глодать виртуальную кость, но однажды оно впивается зубами в живую плоть мира и начинает ее терзать, выпуская на волю собственных демонов, которые мгновенно принимают образ врага.

Образ врага. Каббалисты так объясняют смысл творения: Господу нужно было кого-то любить, нужен был объект благодати, поэтому, разбив предварительно пару-другую несовершенных сосудов, Он бросил на гончарный круг живую глину и сотворил человека. Но полнота бытия была бы неполной, если бы вместе с отцовским чувством любви не возникла ревность. Тьма обжигает больнее, чем свет. Богу-ревнивцу необходим образ врага так же, как любому государю, шаху, генеральному секретарю. Пожалуй, только в этом, очень узком смысле, «всякая власть от Бога».

Наши квасные патриоты презрительно называют Америку «Пиндоссия», а иногда еще «Пиндастан», этимологически намекая, что США — это все равно что Россия, только заселенная «пидорасами», или — по другой версии — паршивый, где-то на выселках цивилизации, Пакистан, но заселенный ими же. Придумать врага, возненавидеть его люто, потом с наслаждением топтать эту химеру. Вот чем закончилась маниакальная влюбленность советского раба в американскую мечту.

Душный август, неподвижный воздух, с трудом дышится даже на даче, возле водохранилища. Все домашние чувствуют непонятную тяжесть, головокружение, нервы шалят. Оказывается, в полночь будет лунное затмение. Вооружившись маленьким телескопом, похожим в темноте на гранатомет, идем с детьми на террасу, наблюдаем, как тень планеты наползает на сияющий диск Луны. Почему-то все сразу успокаиваются, мирно журчит беседа: о рыцарских эссе Честертона, о равномерном распределении материи во Вселенной и т.д. Человеку важно понимать, а еще лучше видеть то, что влияет на его душу. Иконоборцы трижды не правы. Психея идет по проволоке, натянутой между двумя мирами, и, чтобы не сорваться в пропасть безумия, глаза ее должны быть открыты.

Вторая половина жизни, очевидно, не располагает к риску и радикальной жестикуляции. В чем здесь проблема? Сам по себе опыт (побед и падений) вряд ли может быть помехой. Не исключено, что секрет в неумолимо иссякающей потенциальности того, что мы называем судьбой. Юность — это не только страх анонимности (прожить, не оставив следа, отпечатка), но и бесконечное число вариантов на поле будущего. Когда любой шаг, внезапное решение, обро-

ненное слово могут изменить судьбу, направить ее в неожиданном направлении, риск выглядит оправданным. В зрелости, а тем более в старости, иссякающий потенциал вариантов накладывает свой отпечаток на всю атмосферу игры. Хотя здесь возможна одна уловка, к которой иногда прибегают мудрецы и поэты (те из них, кто не спешит сбросить шахматы с доски). Они постоянно держат в голове одиссею за порогом смерти, где число вариантов никак не меньше. Именно это позволяет им оставаться молодыми в любом возрасте.

Россия теперь больше всего похожа на погрузившийся под воду град Китеж. Но только над куполами его соборов вместо озаренной солнцем прозрачной толщи наслаиваются пласты гигантских медуз — мутные образы другого отечества... Вот страна Советов, где Сталин-Сатурн, морщась и мучаясь гастритом, пожирает своих удивленных детей... Вот Русь дворянская, где утонченность заемной культуры мешается с презрением к безъязыким рабам. (Тупость и безотказность дворовой девки пробуждает в молодом барине садизм, который потом никакими университетами не унять.) Вот Новгородская парламентская республика, где князь — всего лишь нанятый воевода, которого за лень и нерадивость и прогнать не грех... Вот «Единая Россия», лексусная, мерседесная, где у каждого большого начальника лежат под подушкой две заветные книги: «История города Глупова» губернатора Салтыкова да гоголевские «Мертвые души», том 1. Каторга, зона, ГУЛАГ — основные радетели великого русского языка. (Если бы лексикон постмодерна не обогатился матом и воровской феней, уж не знаю, как бы мы отчитались перед нашими предками, хорошо понимавшими, что словотворчество сродни первобытной магии.) Интеллигенция в своих театрах, опричники на своих горбунках, бюрократы на своих виллах, зэки на своих нарах, работяги в своих каптерках — все имеют и уважают правила, да только вот беда — правила у всех разные и даже игры, кажется, не совсем одинаковые... Эти разные России соприсутствуют во времени, наслаиваются одна на другую, как образы на кинопленке — двойная, тройная, четверная экспозиция... Тут уже сам черт ногу сломит. И где-то на самом серебряном донышке проглядывает замысел — мифический и, боюсь, уже исторически невозможный град Китеж.

Похоже, равноапостольный князь Владимир все-таки дал маху, выбрав для своих подданных христианскую веру. Русским больше подходит иудаизм с его абсолютизацией закона и жесткой обусловленностью обыденной жизни. В XXI веке стало окончательно ясно, что русский человек презирает свободу выбора, на грош не имеет в душе нравственной интуиции, считает свой народ избранным и любит за свои безобразия быть наказанным свыше если не Господом, то хотя бы Его наместником — президентом, генсеком, царем. Наш извечный садомазохистский комплекс мешает и развитию христианства, и европейскому просвещению, и вообще обретению идентичности.

В каждом возрасте есть свои испытания, связанные с сексуальностью. Нередко взрослый человек ведет себя инфантильно, как бы невольно (точнее, безвольно) деградируя, совершая торопливое движение вспять — назад к своей детской логике и животной природе. Так работает страсть, «патина цивилизации» слезает с нас быстро, как летний загар. Впрочем, похожее желание — встать на четвереньки, захрюкать — охватывает иногда целые народы.

Большие актеры — и мужчины, и женщины — опираются на интуицию, прячутся в тень, ткут из нее гобелены. Средние (серые), наоборот, рациональны, логичны, не знают, как бороться со скукой повторов, из которых и состоят репетиции. Хотя все-таки легче с актрисами — договориться безмолвно, глазами и отключить калькулятор у них голове.

Опять заговорили о матриархате. Видимо, с мужиком у нас дело швах: и духом не стоек, и с плотью расстается лет на двадцать раньше своей поло-

вины. Сибирские бабы теперь предпочитают китайцев — непьющих, работящих, знающих, как удовлетворить жену во всех отношениях... Между тем обновление страны могло бы начаться с гендерной революции. Князь Сергей Волконский вспоминает: лучшее, что было в России рубежа веков, — это поколение русских женщин; прекрасно воспитанные, европейски образованные, они не участвовали в махинациях и воровстве, на абсурд политической жизни смотрели с иронией, вера их была глубокой, без раболепия и языческой отрыжки... Кажется, сегодня надеяться больше не на что и не на кого — вся ткань «патриархального» общества поражена, традиция добра и милосердия уничтожена, честь и достоинство извращены. И все равно живет во мне глупая мечта, что скоро явятся в Москву три сестры, ну и так далее.

Мне было бы спокойнее, если бы наши ястребы сидели на женской перчатке.

Женская часть зала предпочитает актрис андрогинного типа: мужественных, волевых, с низким тембром голоса. Фрейндлих, Чурикова, Демидова, Екатерина Васильева — вот они, любимицы. Пожалуй, здесь в перспективе — гармония, совмещение двух проекций — Анимуса и Анимы — в одном лице работы Пабло Пикассо... Пассивная женственность, неагрессивная вялая красота на сцене ощущаются как пустота. Это верный знак, что русская женщина выросла из второстепенной роли, навязанной ей патриархальным обществом, где за последний век и традиция разложилась, и ветер перемен больше похож на стариковские вулканизмы... Между тем в реальной жизни вокруг (и для) этой вечной «пустоты» герои совершают подвиги и бьются насмерть.

Честное слово, театральные критики — левополушарные полуидиоты. Годами ломятся в открытое пространство спектакля, и всё никак, всё напрасно — лбом о четвертую стену. Рацио впадает в ступор, не зная, что делать с поэтической формой, как ее препарировать, предварительно не умертвив. Поэтому из ядовитых желез капает яд инвективы, поэтому живое творение превращается в разъятый труп, которым сладострастно овладевает озверевший интеллект «писателя». Грустное зрелище, душераздирающее зрелище.

Талант, как и тело, дается нам во временное пользование и легко может быть отнят, если Господь решит, что мы не в состоянии им распорядиться.

Первородный грех, изгнание, искупление. Все это лежит внутри нашего сознания, как в ячейках камеры хранения, и мы, заранее зная все шифры, спокойно пользуемся этими таинственными словами, будто это обычные вещи, оставленные для нас прошлыми поколениями, чей поезд уже ушел в вечность...

А если бы Ева устояла перед искушением? Или Адам оказался бы не столь податлив и любопытен? И вот уже нет у нас никакой мировой истории. Жила бы себе в раю счастливая парочка бессмертных детей, любовалась бы цветами да стрекозами и горя не знала. И не появились бы тогда на свет ни Микеланджело, ни Шекспир, ни Достоевский... То есть вы предлагаете всю цивилизацию считать неприятным излишеством? Чем-то вроде чересчур жирного десерта? Хорошо же вы думаете о Творце и о величии Его замысла.

...Впервые это случилось в поезде Вильнюс — Москва. Я возвращался после нешумной премьеры «Укрощения строптивой» в провинциальной Русской драме, куда был приглашен стараниями примы Татьяны Лютаевой (просто Танюши). Она давно мечтала сыграть брутальную психопатку Катарину, чья очевидная прелесть обезображена силой отцовской любви (если, пардон, не инцестом). Таня нашла время, деньги и режиссера. То есть меня, многогрешного.

Мой случайный попутчик, художник-армянин, назвался Александром N. Не думаю, что это был псевдоним — вид у молодого человека был победительный и романтичный. На поля, плывшие за окном, опускался густой, как

сметана, туман, мы ужинали, немного выпивали, кажется, коньяк, и вели под стук железных колес неспешную беседу обо всем на свете: о театре имени Зигмунда Фрейда, о том, как живется Армении после развода с Россией, о литовских русалках.

У Александра был мягкий кавказский акцент; мой русский — акающий, московский. Александр — в ухоженной бороде, с длинными до плеч черными волосами; я — тоже в бороде, но клочьями, и лыс так, что видна анатомия... Впрочем, мы были примерно одного возраста, одной комплекции. Я говорю все это не из глупого пристрастия к лишним деталям, но чтобы как-то объяснить случившийся казус. Он же фокус. Хотя понимаю: отдаленное внешнее сходство вряд ли было решающим фактором.

А случилось вот что — черт знает что. Вдруг, без всякой очевидной провокации я ощутил, что нахожусь немного не в своей тарелке, то есть не в своем теле, а внутри Александра. Этот глюк был мгновенным, как фотовспышка. Я немного струхнул. Господи, думаю, что со мной происходит? Приступ шизофрении? Или мы пьем коньяк с марихуаной? Проходит пара-другая минут, меня разобрало любопытство — черта характера, не раз подводившая бомбу под монастырь. Усилием воли я рискнул повторить случайный, а может, и совсем не случайный фокус. Вдох-выдох — и я опять оказался внутри Александра. Тут я понял, что без труда могу окопаться на чужой территории. В скобках замечу: состояние подопытного, то есть самого Александра, меня совсем тогда не занимало. Если бедняге и было не по себе, внешне он это никак не показывал. Мы еще раза два выпили за здоровье друг друга, и это было странно, как потянуться стаканом к трюмо. Следующее неприятное открытие ожидало меня, когда я сделал попытку понаблюдать за собой (настоящим) со стороны. То есть как бы не совсем со стороны — посмотреть на себя своими глазами из глаз моего визави. Заковыристо, знаю. Так вот, господа: «меня» в прежнем смысле больше не было — я исчез, испарился, иссяк, был в купе да весь вышел. Испытав еще раз умеренный приступ мистического ужаса, я поспешил воротиться восвояси. Кажется, мне удалось скрыть смятение. Александр изящным движением вытряс остатки напитка, я, извинившись, двинулся в уборную. «Он двинулся! Кто двинул вас сюда, пусть выдвинет обратно». Внимательнее, чем обычно, осмотрел свое небритое лицо. Вагон мерно покачивался, и вместе с ним покачивалось в зеркале мое отражение, ставшее жутким, чужим. Вернувшись в купе, я категорически объявил отбой...

Запросто могу доказать, что Дмитрий Медведев — ненастоящий президент. В моем личном соннике всегда был стопроцентно надежный сон: допустим, в 90-е снится мне Ельцин, и тут же карьера моя устремляется вверх, как ракета. Особенно, когда Ельцин явился в благодушном настроении, угощает, улыбается. Потом та же петрушка продолжилась с Путиным В.В. (*Извиняюсь — из песни слов не выкинешь.*) Но вот недавно приснился мне Дмитрий Анатольевич. Так ласково, так интеллигентно напоил чаем. О чем только ни говорили. И о свободе СМИ, и о Ходорковском. Общались, кстати, на его территории. И что же? Символизм не просто не сработал — у меня после этих посиделок на высшем уровне вся работа пошла наперекосяк. Вот вам и «младший царь».

24 k/c

ИСКУССТВО КИНО

НАСТОЯЩЕЕ КИНО

Дорогие друзья!

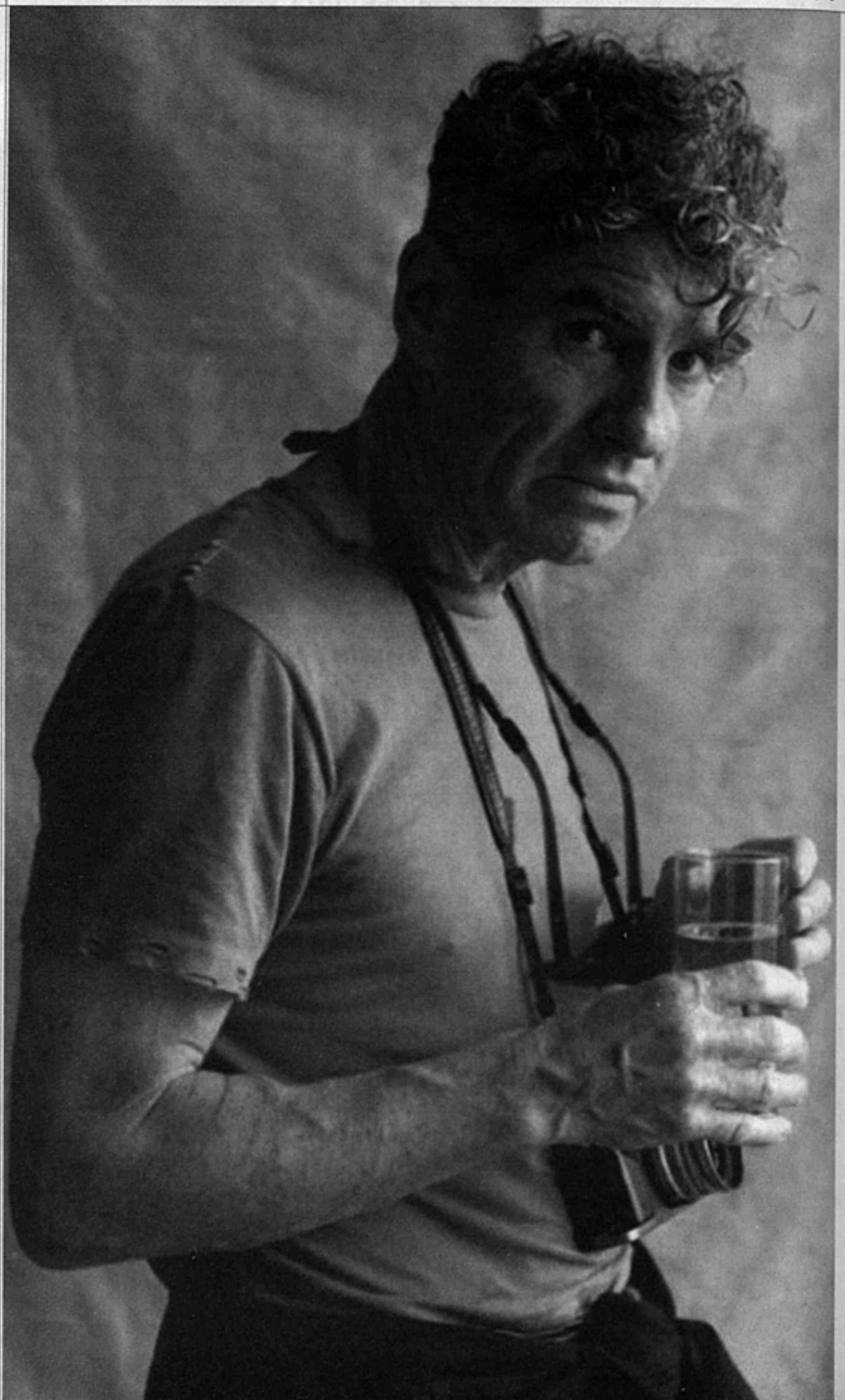
Никогда не поздно подписаться на единственный в России ежемесячный журнал по искусству. Нас знают потому, что «Искусство кино» — это профессия и досуг, это новости кино и телевидения, статьи о новинках репертуара и интервью с мастерами современной культуры, увлекательные мемуары и сценарии, новейшая отечественная и зарубежная проза.

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402

Электронная версия журнала в Internet по адресу www.kinoart.ru

Тел. (495) 614-2302. Факс (495) 614-3491. E-mail: filmart@yandex.ru 125167, Старый Петровско-Разумовский проезд, 10

ИМЕНА



Кристофер Дойл

КРИСТОФЕР ДОЙЛ

Мир как личное пространство

Думаю, нашу встречу можно назвать скорее классом для новичков, чем мастер-классом. Но я настроен очень позитивно. Пару дней назад я уже проводил подобную встречу со студентами ВГИКа, и она вдохновила меня: между нами произошел настоящий энергетический обмен. Сегодня я надеюсь на еще более тесное личностное общение, буду уделять меньше внимания техническим вопросам и сосредоточусь на эстетических и структурных аспектах, анализе процесса работы над кинопроизведением. Надеюсь, будет весело...

Почему вы здесь? Вы наверняка не знаете ответ на этот вопрос, не знаю его и я. Тот же вопрос мы задаем себе, просыпаясь с кем-то в одной постели. А почему я провел почти десять лет своей жизни вместе с таким человеком, как Вонг Карвай? Что это, если не любовь, не ожидание любви, не желание делиться своим опытом и учиться на своих ошибках? Вам знакомо ощущение, когда после бурной попойки просыпаешься рядом с кем-то малознакомым? Я стараюсь снимать фильмы, по атмосфере напоминающие как раз такое пробуждение. Мне интересно отправляться в путешествия во времени и пространстве, и я хочу поделиться своим опытом и ощущениями. Недавно я понял, что подобные встречи очень важны и доступ, взаимопроникновение идей, обмен мыслями — неотъемлемый элемент кинематографа. Под доступом я подразумеваю именно обмен, взаимопомощь, сопереживание, поддержку. Ведь традиционный кинематограф требует много времени, больших средств и постоянного сотрудничества.

Все мои картины — торжество пространства и света. ...Конечно, сегодня у каждого есть мобильный телефон, большинству доступен Интернет, так что вы спокойно можете взять свои мобильники и снимать всякие дурацкие фильмы. Не ждите, что я буду вам рассказывать, как нужно это делать. Многие смотрят кино на YouTube больше и чаще, чем в кинотеатрах. Мы становимся свидетелями странного исторического периода, когда доступ в широком понимании становится все более свободным и демократичным, мы вольны выражать наши мысли, идеи; раньше о таком нельзя было и мечтать. Для меня, как и для многих кинематографистов и художников, это замечательно, так как можно достучаться до огромного количества людей. Нам стало доступно безгранично свободное общение, о котором раньше нельзя было и мечтать. Возможность выразить себя в кино получили многие художники. Не знаю, видели ли вы фильмы Джулиана Шнабеля, могу сказать, что они определенно лучше, чем его картины. И, если сумеете, обязательно посмотри-

---

Мастер-класс оператора Кристофера Дойла, проведенный в рамках фестиваля «Завтра»/2morrow³». Подборку материалов о фестивале читайте в следующем номере «ИК».

те фильм «Голод» английского видеохудожника Стива Маккуина, это настоящий шедевр.

Мы вступаем в действительно потрясающий период: чувствуем, что нам нужны еще более широкие возможности, ищем новые пути. Классическое кино уже считается умирающим искусством, как в свое время живопись. Но это, конечно же, не так. Раньше фотография существовала лишь на пленке, а теперь, с приходом цифровых технологий, каждый может снимать, как ему вздумается. Фотография живет и развивается. Постоянно зарождаются новые формы. Наше время — великий этап эволюции.

Я всегда считал, что видеоинсталляция — лишь дефектная, искаженная форма, которая тормозит развитие настоящего кинематографа. Но недавно сам решил попробовал снять что-то вроде зарисовки, видеоэссе, по-своему иссле-

«Любовное настроение», режиссер Вонг Карвай

довать новые явления, понять, чем же я занимаюсь, определить свое отношение к этому виду творчества. Результат — не фильм, а именно инсталляция, которая стала для меня эмпирическим исследованием аспектов создания кино, таких элементов, как повторение, поиск, движение, простота. Это и попытка выстроить сам процесс исследования. Работа впервые была представлена на выставке в Торонто. Мы создали проект в лаборатории, но на самом деле хотели просто проверить пленку. Голос за кадром монотонным речитативом произносит фразы, описывающие обычную жизнь человека: «Я проснулся в шесть утра, встал, умылся, позавтракал, поехал на работу, потом заехал в парикмахерскую и обрился наголо...» И так про каждый день недели.

На этом монотонном фоне и создается искусство — очень просто, из игры света и тени, из звуков и образов. Это лишь тест, бессвязные фрагменты, через которые мы пытались найти те пространство и атмосферу, которые впоследствии смогли бы воссоздать в фильме. Наша задача была в том, чтобы одновременно разделить два пространства и показать их связь. Мы пытались заглянуть во все уголки, понять, что там происходит. Мы видим постоянное повторение и возвращение назад. Я силюсь понять, когда рождается фильм — когда появляется идея, когда начинается съемочный процесс или, может, уже в кинотеатре, перед зрителями? Есть также масса технических аспектов: синхронизация звука и изображения, монтаж. Они тоже дают фильму жизнь. В начале съемок мы придумали образ маленькой девочки. Это произошло случайно — все началось с того, что стена здания показалась нам слишком плоской, лишенной какого-то важного смыслового элемента. И когда мы увидели детский рисунок на стене, перед нами выстроился готовый образ, фильм словно начался заново, получив новое развитие.

Важна работа с актерами — возможно, картина начинается именно тогда, когда участники процесса приходят к взаимопониманию и согласию, проникаются общими идеями, без чего никуда не сдвинешься.

Мы имеем смелость думать, что знаем, о чем снимаем. Я не хочу подходить к этой теме слишком рационально. Так бывает со всеми моими работами: только позже я понимаю, что же я на самом деле создал. Это опять же похоже на ситуацию, когда просыпаешься после попойки в одной постели с кем-то незнакомым. Конечно, осознание того, что ты сделал, зависит и от реакции на твое произведение: мы всегда стремимся открыть что-то зрителю, поделиться с ним, узнать его мнение. Именно поэтому художники продолжают творить и демонстрировать свое творчество перед другими. И по той же причине организаторы фестивалей осмеливаются просить зрителей платить за билеты. Мы должны быть гордыми и высокомерными или же застенчивыми и напуганными, а может, просто испытывать потребность в том, чтобы делиться своими работами. В свою очередь, зритель также должен нуждаться в том, чтобы с ним поделились, должен быть достаточно одинок, напуган или потерян, чтобы стремиться к автору и его фильму, чтобы позволить себе окунуться в произведение, впустить в себя образы и истории. Это взаимное инвестирование, симбиоз, взаимообмен энергией, идеями и временем. Поскольку у меня этот процесс отнимает очень много сил, в конце дня я стараюсь отстраниться от всего, поразмышлять, найти для себя убежище, какой-то выход. Для некоторых такое убежище — семья, родные, к которым они возвращаются каждый день. А я возвращаюсь в свой одинокий номер в отеле. Беру газеты, журналы, ножницы, клей и краски. И делаю коллажи.

Некоторые из последних коллажей созданы под впечатлением от «Предела контроля», который Джим Джармуш снимал в Испании. У меня родилось множество образов, навеянных этим фильмом. Они скорее отражают его энергию, чем его содержание или смысл. Для меня это своеобразная терапия, попытка переосмыслить процесс рождения фильма, его материю. Вот чем я занимаюсь долгими одинокими ночами в отеле. Создаю «мою Испанию»... Не знаю, что все это значит. Абсолютно иррациональные произведения, раз-

розненные впечатления о цвете, формах, образах, звуках Испании, попытка осознать свои ощущения. Для меня такое творчество — исследование моего опыта в рамках данной картины. Монтаж случайных идей, бродивших в моей голове. Я просто придал им форму, чтобы увидеть, что получится.

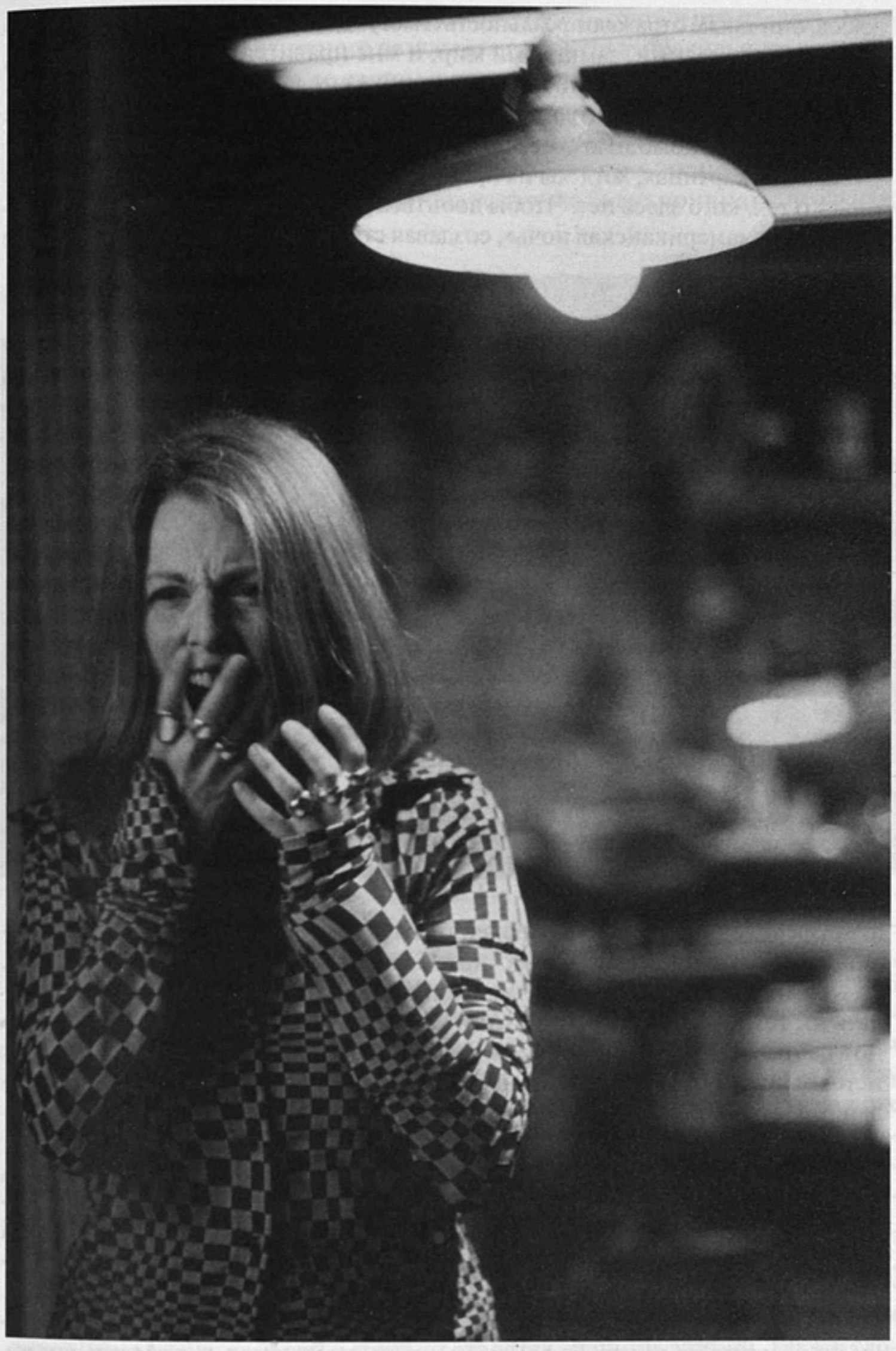
Получилось огромное количество смонтированных «бумажек-образов», и я не знаю, что с ними делать, потому и вожу их везде, чтобы всем показывать. Возможно, они помогут понять, как рождается кино, зачем оно нужно, воплотить и вернуть энергию, которой я обмениваюсь с теми, с кем работаю. Каждое утро я просыпаюсь с осознанием ошибок, которые совершил вчера. Во время съемок все переворачивается с ног на голову: днем живешь, как во сне, а ночью словно просыпаешься — тебе снятся твои реальные ошибки и промахи. Это позволяет придать нужную форму той идее, которую еще недавно ты не мог до конца осмыслить, пойти дальше, чем осмелился бы вчера.

Великое искусство всегда очень личное — настолько личное, что способно объять весь мир. Я много снимал во время путешествий. Думаю, мы находим причины путешествовать, чтобы попытаться выйти за пределы самих себя. Путешествия дают возможность видеть людей, наблюдать за ними в их собственном пространстве, смотреть, как они живут. Наверное, Тарковский именно для этого ездил в Италию и Швейцию. А голливудские режиссеры для этого же едут в Париж и Новую Зеландию, хотя, конечно, многие делают это по чисто практическим и коммерческим причинам. Но в основном причины одни и те же – потребность высказаться, вступить во взаимодействие, разделить с другими то, что мы называем человечностью. И сделать это такими способами, о которых мы не могли и подумать. Возможно, в этом и есть цель искусства. Приезжая в разные страны, я пытаюсь переосмыслить свои работы, понять, почему я снял так, а не иначе.

В Таиланде я снял четыре картины, а также множество фрагментов и заготовок, в том числе для «Любовного настроения». Иногда я делал это по финансовым причинам, иногда мне хотелось снимать в определенных местах именно в этой стране. Прежде я никогда не работал с тайцами, а на сегодня уже успел посотрудничать с пятью режиссерами из Таиланда. Первый опыт был потрясающий, позволил многое понять, и, самое главное, я осознал, что цель кинематографа во многом заключается именно в том, чтобы понять пространство, в котором находишься в данный момент, взаимодействовать с людьми других культур, обмениваться опытом и идеями и впитывать их от других.

Мое кино — о людях в пространстве. Их взаимоотношения для меня — один из самых важных аспектов в создании фильма; в отношениях, в реакциях всегда находишь что-то, чего раньше не знал или не подозревал о том, что знаешь. Открывается множество удивительных моментов. Мне повезло: меня многому научили люди, с которыми я общался. Но в основном меня учили пространства, в которых я оказывался. Одно из огромных преимуществ, даже привилегий моей профессии заключается в том, что учишься смотреть. У математика есть особое понимание цифр, которое недоступно другим. Для него цифры — как люди, с которыми он в близких отношениях. А воображение хорошего повара будоражит каждый запах, рождая идеи новых блюд. Мне ближе всего море и пустыня, мои вечные источники вдохновения и самые великие наставники. Они многому меня научили, и в своих работах я все время обращаюсь к ним.

Чтобы видеть, нужно смотреть. Я реагирую на мир, отвечаю ему, и это первый и самый главный шаг. Просыпаешься ли в жарком Таиланде ранним утром или в холодной России, главное — воспринимать и откликаться на то, что вокруг. Конечно, это впитывание внешнего мира — дело субъективное. Мир становится твоим личным пространством. Как же поделиться таким ощущением с другими? Это не менее важный шаг — суметь передать другим то, что ты чувствуешь, что тебе близко. И если останешься верен самому себе, другие почувствуют всё именно так, как нужно.



«Психо»,
режиссер
Гас Ван Сент

Мне кажется, фильмы всегда говорят об одном — о том, что вроде бы привычно и знакомо, и о том, что далеко — о мечте, грезах. В кино мы видим людей, которые похожи на нас, и они порождают в нас мечты и фантазии. Сюжет может рассказывать о чем угодно — о любви или о путешествиях на вертолете. О чем-то, что для большинства из нас не обыденные явления. В кино всегда соблюдается некий баланс между тем, что хорошо знакомо, и тем, о чем только мечтаешь. Что-то близкое и одновременно далекое, к чему хочется приблизиться, прикоснуться, приобщиться. Многие режиссеры снимают дебютные картины в очень субъективной манере, часто это автобиографические работы. Я, к примеру, снял около десяти коротких фильмов, в которых действие происходит в одном пространстве, находящемся в пяти минутах ходьбы от моего дома в Гонконге. Конечно, они очень субъективны, но, на-

деюсь, они также отражают реальность и могут донести что-то до зрителя. Гонконг — очень тесный, замкнутый мир, и мне нравится изучать его и людей, в нем существующих. Трудная задача — показать необычность и красоту такого пространства, не скатываясь в повседневность, в обыденность. Я пытался сделать это с помощью света, композиции, ракурсов.

Люди в картинах, хотя мы их прекрасно видим, не совсем живые. Это истории о тех, кого здесь нет. Чтобы добиться нужного результата, я использовал эффект «американская ночь», создавая странное освещение, передающее

«Клетка для кроликов», режиссер Филлип Нойс

атмосферу вечных сумерек. И людей там нет. Пространство играет определяющую роль, идеи тесно связаны с ним. Я не мог бы снять то же самое, скажем, на Красной площади. В этом — великий урок кинематографа: мы учимся делать то, что можем, а не то, что хотим. Но, делая то, что позволено, что доступно в данный момент, узнаешь все больше о своих истинных возможностях. Как история может быть достаточно личной и в то же время отстраненной, неожиданной, странной и близкой к реальности, чтобы вызвать отклик у зрителя.

...Лишь спустя время фильм обретает для меня истинную форму. Все те задачи, о которых я говорил, да и многое другое, заставили меня задуматься о моем творчестве. Такие понятия, как взаимное доверие, которое требует внутренней работы, поиск гармонии с собой, понимание своих ошибок, — вот фундаментальные основы, помогающие найти собственный путь и собственный стиль.

Я считаю себя счастливым человеком и достаточно безумным, поскольку действительно талантливые люди приглашают меня поработать вместе. И я очень ценю, что мне довелось пожить в Азии с ее культурой, в которой высоко ценится общение между людьми. Я работал на Тайване, в Китае, Гонконге, других странах. Особенности азиатской культуры — общинность, целостность — определяются тем, что огромное количество людей живут в невероятно тесном пространстве: здесь нужно делиться, потому что если не захочешь отдавать, кто-то придет и возьмет сам. То же отражено и в китайской медицине — там лечат весь организм, а не какой-то один орган. Это как огромная картина или буддистская мандала — ты видишь целое и затем постепенно вычленяешь из него детали. Процесс очень органичен. И понимание его важно для восприятия азиатских фильмов.

На Западе я снял много фильмов. Больших усилий там требует работа с актерами. Некоторые нервничают, другие очень властны и заносчивы.

Часто приходится спорить, объяснять, куда нужно стать и что сделать. Мне гораздо легче добиться нужного результата с помощью правильного освещения. Моя манера работать со светом и пространством напоминает фэн-шуй. Как освещение в хорошем ресторане. Или в плохом. Заходя, сразу понимаешь, где хочешь, а где не хочешь сидеть. Во многом освещение помогает правильно выстроить пространство. Это позволяет проникнуть в него полностью, и тогда проблем не возникнет, все точно будут понимать, что и как делать.

«Предел контроля», режиссер Джим Джармуш

Актер — это нотная тетрадь. Суть съемочного процесса для меня — взаимодействовать с тем, что вокруг, реализовывать то, что задумано, и устранять все, что мешает. Звучит, как простая формула. Отношения с актерами — способ добиться желаемого результата. Мы выступаем посредниками друг для друга. Вообще, в кино есть только три важных человека: тот, кто стоит рядом с камерой, тот, кто находится по ту сторону экрана, то есть зритель, а между ними — такой человек, как я. Так что я — посредник, медиатор. А посредник должен быть открытым, искренним, доверяющим, понимающим, щедрым — словом, сочетающим все Инь и Ян. Только так он сможет обеспечить взаимодействие того, кто стоит рядом с камерой, и того, кто смотрит на экран. Актеры обращаются именно к тебе, а такие, как я, лишь помогают им в этом. Мы — как руки пианиста, читающие с нотной тетради.

Но все у всех происходит по-разному: одни учатся много лет, чтобы достичь совершенства, другие подражают кому-то. А я? Я — танцую. Для меня отношения между камерой и актером строятся очень органично. Так уж сложилось, что многие мои друзья связаны с музыкой. А те, кто не связан, как Джим Джармуш или Гас Ван Сент, очень хотели бы быть музыкантами. Когда я работаю с Вонг Карваем, мы не обсуждаем ни сценарий (его нет), ни съемочный процесс; мы говорим о музыке и литературе. В результате одной из таких бесед родилась моя инсталляция об Антонене Арто, известном театральном деятеле 30-х годов. Действие в ней происходит в маленькой комнате, больше напоминающей коробку, при свете одной-единственной лампы, размещенной за спиной актера. Все это я снял крошечной камерой размером с пол-ладони. Идея инсталляции выражена в танце, эмоции обретают визуальную форму. В таком тесном пространстве передвижение из одной точки в другую становится для оператора настоящей проблемой. Задача в том, чтобы попытаться смягчить его, стараться двигаться незаметно. Но главное даже не

то, как ты двигаешься, как танцуешь, а то, как ты смотришь и что видишь, это и определяет траекторию и характер всего движения. Важно доверять тому, как ты видишь вещи.

...Кажется, что ты способен на всё. Как-то я работал в Австралии. Было лето. Однажды я проснулся в шесть утра и увидел потрясающую картину: передо мной расстилался океан, солнце висело очень низко и ослепительно светило. Я не смог удержаться и снял это на камеру. Игра яркого света на камнях была непередаваемой красоты. Камни многослойные, разной фактуры. Моя тень отражалась в них самым причудливым образом — словно я оказался в комнате смеха с кривыми зеркалами. В то утро я на многое посмотрел иначе. Научиться видеть можно, только наблюдая, присматриваясь. То же самое, что научиться хорошо готовить можно лишь в самом процессе. Каждый день мы видим что-то чудесное, неожиданное, удивительное, и это дает нам энергию. Когда-нибудь вы увидите все это в кино. И вполне вероятно, какой-нибудь интеллектуал или даже доктор наук напишет о моем маленьком видеонаблюдении диссертацию, что-нибудь «о концепции текстур и многослойности в творчестве Кристофера Дойла». А я всего-то вышел полюбоваться утренней зарей.

Сам я не ношу кроссовки, но мой девиз звучит как слоган Nike: «Just do it!» Дерзайте, творите, действуйте! В этом, думаю, и есть посыл моей работы. Вдохновение для творчества можно находить повсюду — достаточно просто выйти на улицу. Роберт Раушенберг, известный художник, говорил: «Если вы прошли один квартал в Нью-Йорке и не нашли хотя бы пяти полезных идей для работы, то вы не художник». Я считаю, что любой опыт ценен — не важно, являлся ли он частью работы или личной жизни, — он может породить новые идеи, вдохновить. Каждый опыт нужно впитывать, воспринимать его как уникальный.

В Австралии ежегодно снимается порядка тридцати фильмов. Все тусуются на пляже, в кино почти никто не ходит. Когда я приезжаю домой, родители говорят мне: «Ну что ты все смотришь кино? Пошел бы лучше к океану!» Правительству приходится поддерживать киноиндустрию. Без него здесь никуда. И как-то эти бюрократы сказали мне что-то вроде: «На подготовку картины требуется пять лет, лишь тогда мы согласимся взглянуть на нее». Это значит, что надо начинать снимать в три года, чтобы успеть снять десяток фильмов, прежде чем помрешь. За последние двадцать лет я снял шестьдесят фильмов. К черту этих бюрократов! Зачем ждать? Есть мобильный, есть Интернет — вперед!

Исследуя ограниченное пространство, я пытаюсь вырваться из него... Один из фильмов, которым я больше всего горжусь и который считаю своей лучшей работой, — «Клетка для кроликов». Он вошел в обязательную школьную программу обучения в австралийских школах. Существует не так уж много фильмов, изменивших реальность. Но история, рассказанная в этой картине, побудила правительство извиниться наконец перед австралийскими аборигенами за то зло, которое им когда-то причинило государство. На протяжении семидесяти лет в Австралии существовало правило: если ты наполовину абориген, наполовину белый, то лучше уж тебе считаться белым. Поэтому детей-полукровок часто забирали у родителей, увозили их и пытались воспитывать, как белых людей. Мы решили снять об этом фильм, но сам я белый, и мне было сложно понять, как же правильно рассказать историю аборигенов. Ключевые понятия здесь — уважение, стремление к взаимопониманию, забота, сочувствие, жажда правды. Конечно же, наш взгляд субъективен, но при этом мы с уважением относимся к культуре народа. Большую часть съемочной группы составляли аборигены. Куда бы мы ни отправлялись, обязательно спрашивали разрешение у старейшин, а каждое место съемок выбирали с согласия местного сообщества. Приходилось искать технические средства, способные создать необходимую атмосферу, сообщить настроение и эмоции. Ручная съемка позволяла передать эмоциональную силу иных событий,

напряжение и ужас тех, кто их пережил. Пожилые люди, которых мы снимали, сами были свидетелями и участниками подобных эпизодов в реальной жизни, поэтому очень остро воспринимали процесс съемок.

То, чем я занимаюсь, не совсем нормально. Моим первым голливудским фильмом был «Психоз», и то лишь потому, что снимал его мой близкий друг Гас Ван Сент. Только благодаря ему я обрел достаточно уверенности, чтобы взяться за эту работу. Многомиллионный бюджет картины с полным правом позволяет назвать ее произведением искусства. Это ни в коем случае не римейк, скорее, непристойный жест Гаса Голливуду. Этим фильмом он как бы заявил: «Пошел ты на хрен, Голливуд! Дайте мне кучу денег, а я сделаю то, что мне нравится». Производство фильма обошлось в 12 миллионов долларов, на продвижение же было потрачено 60 миллионов. А прибыль составила 100 миллионов, что, безусловно, расстроило продюсеров.

В карьере многих художников наступает момент, когда они оказываются перед выбором: искусство или деньги? Вы все знаете Ридли Скотта. У него четверо детей: девочка и трое мальчиков. И все они работают в кино. Но снимают исключительно рекламные ролики, как и Ридли в свое время. Они все замечательные люди и мои хорошие друзья. Но, поскольку они работают в такой сфере, у них особый стиль жизни, надо признать, очень комфортный. Они сделали успешную карьеру. И поэтому им так трудно снимать настоящее художественное кино. Так что будьте осторожны. В жизни много соблазнов, и поддаться им очень легко. Я тоже пытался заниматься рекламой, и у меня получалось. В частности, я снял сюжет для марки «Гуччи». Доказал всем, в том числе и себе, что тоже способен на это. Одной трети, даже одной пятой суммы, затраченной на производство этого короткого ролика, хватило бы на целый полнометражный фильм. Так что каждый волен сделать свой выбор.

Мне нравится играть с историей. Когда заканчивается работа над фильмом, он не покидает тебя, начинаешь заново переживать каждый его момент, каждый день, это приходит во сне и сводит с ума. Как справиться с этим, как сосредоточиться для следующей работы, как вновь впустить в себя энергию? Одни постоянно ищут что-то в других фильмах, изучают их, впитывают, а затем цитируют и вписывают в свой контекст. Так делает, например, Тарантино. Другие, как братья Коэн, выводят кино на новый уровень, по-своему интерпретируя какие-то идеи или стили.

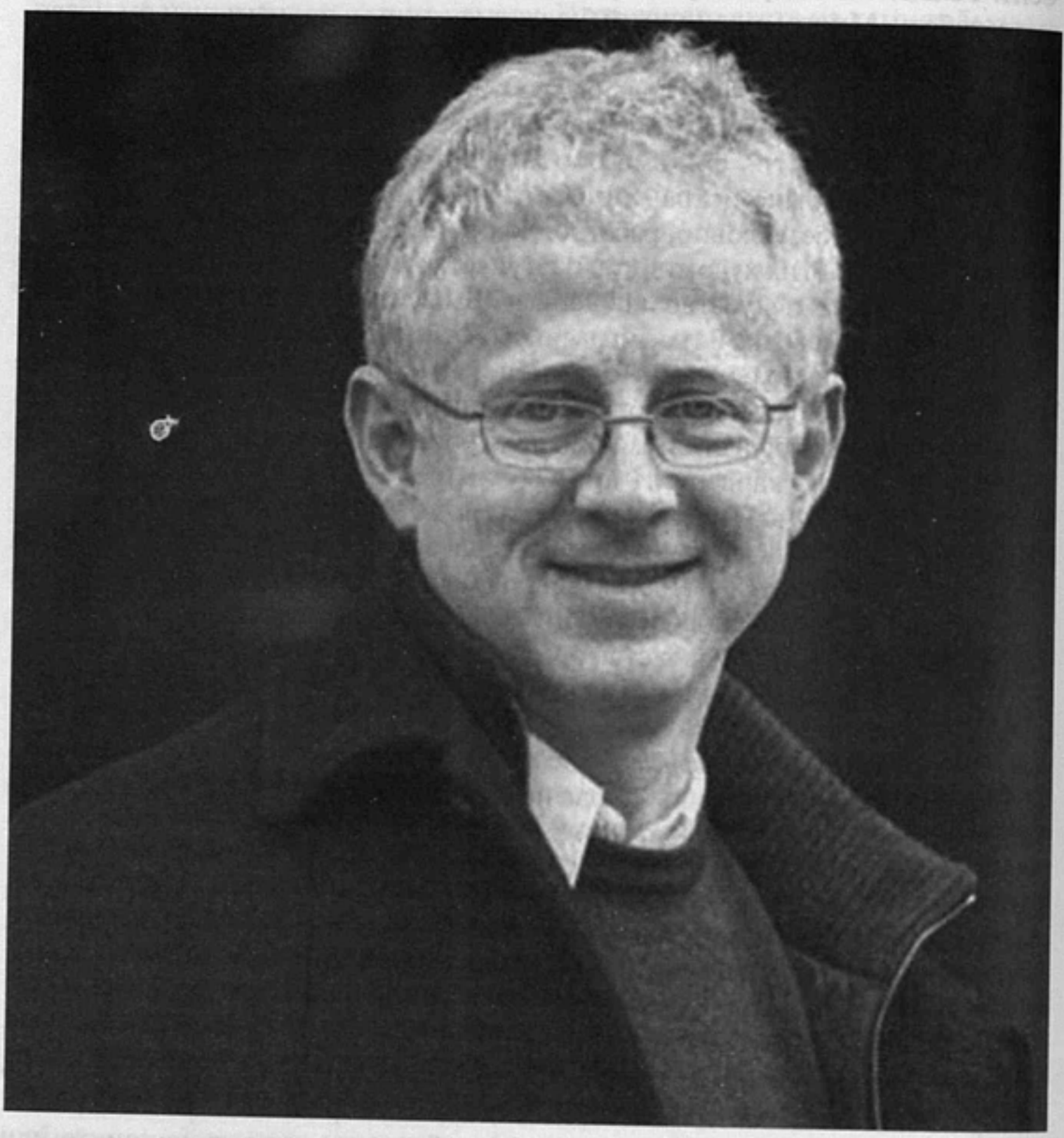
Сегодня многие художники из-за отсутствия идей впадают в крайности и начинают снимать нечто вроде «Фредди-15». Я пытаюсь переосмысливать историю кино в целом или истории отдельных картин, создавая коллажи. Мне интересно искать то, что, возможно, было упущено, недопонято или искажено. Тут работает не разум, это просто внутреннее восприятие цвета, формы, ритма, того, что затронуло меня лично. Это игра. Моя версия истории. Интересно также рассматривать некоторые фильмы, представляя, какими они могли бы быть, придумывая альтернативные версии. Так я придаю существующим кинообразам иную энергию, они обретают новую жизнь. Часто я придумываю свои варианты построения кадра, способов освещения и т.п.

Напоследок скажу, что если уж решился снимать, то должен быть уверен, что твоя история действительно особенная, что она важна для тебя настолько, что не можешь не поделиться ею с другими. Важно быть уверенным в том, что расскажешь миру нечто новое или по-новому поведаешь то, что никто другой не сможет поведать и выразить так, как ты. Мне уже четыре раза предлагали стать режиссером. Но, думаю, это не потому, что кто-то особенно верит в мои режиссерские способности. Просто все знают, что я... не от мира сего.

Запись и перевод с английского Елены Паисовой

ЛИДИЯ КУЗЬМИНА

Искусство рождественского пудинга



Ричард Кёртис

«Он ответствен за имидж нашего современного кино», — так пишут о Ричарде Кёртисе, вознесшем британские ромкомы в первые строчки мировых хит-парадов. Многие, однако, беспокоятся, что имидж этот смешон — в прямом и переносном смысле. Виновника очень энергично призывают к ответу, однако и состав преступления, и причина общественных волнений не очень понятны: то ли комедиям такое положение не по статусу, то ли критикам они не по зубам, то ли действительно наступила «бархатная революция» буржуазной посредственности и пора бить тревогу...

Кёртис написал сценарии к «Четырем свадьбам и одним похоронам», «Ноттинг-Хиллу» и поставил по собственному сценарию «Реальную любовь» — самые успешные британские комедии за всю их историю. «Они укутали Англию, как пуховое одеяло, затопили тоннами любви, повальной вежливостью и всеобщей красотой», — намекают журналисты на их излишнюю уютность. Пришпиливают и более определенные ярлыки. Variety так отозвался на «Реальную любовь»: «Произведение роскошного дизайна, укомплектованное всеми удобными техническими новинками, как «Роллс-Ройс». Буржуазная мечта. Последний писк комфорта. И сам он — образец буржуазности: обес-

печенные родители (отец был чиновником среднего звена в крупном потребительском холдинге «Юнилевер», семья много путешествовала), прекрасное образование (выпускник Хэрроу и Оксфорда, всегда считавшийся способным), образцовая семья (крепкий союз с телеведущей Эммой Фрейд, четверо детей). В общении — воплощение приятности и легкости.

Его гладкую буржуазную шкурку все время подцепляют, чтобы обнаружить там либо преступную успокоенность, либо еще более преступный цинизм (собирает такие дивиденды, пользуясь зрительским простодушием!). Кёртис защищается не слишком изящно. Бубнит одно и то же, показаний не меняет, ничему из того, что он делает, они не противоречат: «Я действительно думаю, что в мире есть огромная доля оптимизма, тепла и любви, которые недооценивают. Я это чувствую, и я об этом пишу». Никаких трудностей с толкованием обозначенных творческих интенций у оппонентов не возникает — версии см. выше.

Свадьбы, похороны...

Когда его комедии не были так знамениты, над ними просто от души смеялись. Кёртис начал писать юмористические скетчи для ТВ в конце 70-х, только что оставив Оксфорд. После музыкального шоу Not the Nine o'Clock News последовали первые серии «Мистера Бина» и исторический ситком «Черная гадюка» (везде был задействован университетский приятель Кёртиса Роуэн Аткинсон); все были успешны, два последних входят в число лучших британских ситкомов уже третье десятилетие.

К середине 90-х Кёртис со своей способностью быть гомерически смешным и таким милым одновременно уже был привычной пушистой игрушкой телевизионного пользования. Он предсказуемо перебрался и на большой экран; по его сценарию сняли фильм «Высокий парень», сенсации не сделавший. Но когда в 1994 году появилась следующая картина по сценарию Кёртиса «Четыре свадьбы и одни похороны» (режиссер Майк Ньюэлл), ситуация вышла из-под контроля. Эта «чисто английская» камерная история с британскими актерами и приглашенной не так чтобы звездной Энди Макдауэлл вызвала такое зрительское волнение (как говаривал король в одной шварцевской сказке — «со мной происходит что-то ужасное, доброе что-то...») и собрала такую внушительную кассу, что британское кино на мировой арене вновь обрело некое достойное место.

То был удивительно телевизионный формат. И обращение с этим форматом было невероятно легким. В центре внимания — проблемы, обычно тщательно исследуемые в «Санта-Барбаре» и прочих «мыльных операх»: жениться или не жениться, а если жениться, то на ком? Однако в таком славном ракурсе — героями была компания молодых людей, профессиональных гостей на свадьбах — бесконечные любовные метания (и «тонны любви», которые Кёртису вменяют в вину) и множество комических ситуаций на этой почве были совершенно естественными. Герои удачно разбавили круг ограниченных людей, постоянно встречающихся в романтических комедиях. Были ужасно милыми, и проистекало это от теплоты авторского взгляда, а не «обязанностей» типажа (главный «очаровашка» Хью Грант стал после фильма звездой). Неглупыми. Личный крах встречали грустной шуткой — так по-английски. Женскую преданность принимали с обреченностью нашего Бузыкина. Некий «ромкомовский», обитый картоном каркас угадывался, но толпа разгильдяев напустила туда сквозняков. В помещениях, вроде знакомых, гуляло настроение — возможно, просто потому, что сюжет навеяли ностальгические воспоминания сценариста о собственном прошлом (история главного героя Чарлза — с его неистребимой привычкой опаздывать с самого начала и вплоть до торжественной финальной сцены и просьбы «не выходить за него замуж всю оставшуюся жизнь» — без затей была списана с самого автора). На вкус большинства людей серьезных фильм был слишком сентиментален, но и они не могли не при-

«Ноттинг-Хилл», режиссер Роджер Мичелл

знать, что подозрительное простодушие, имеющиеся в наличии штампы и катастрофическое количество свадебных торжеств его обаянию не мешают.

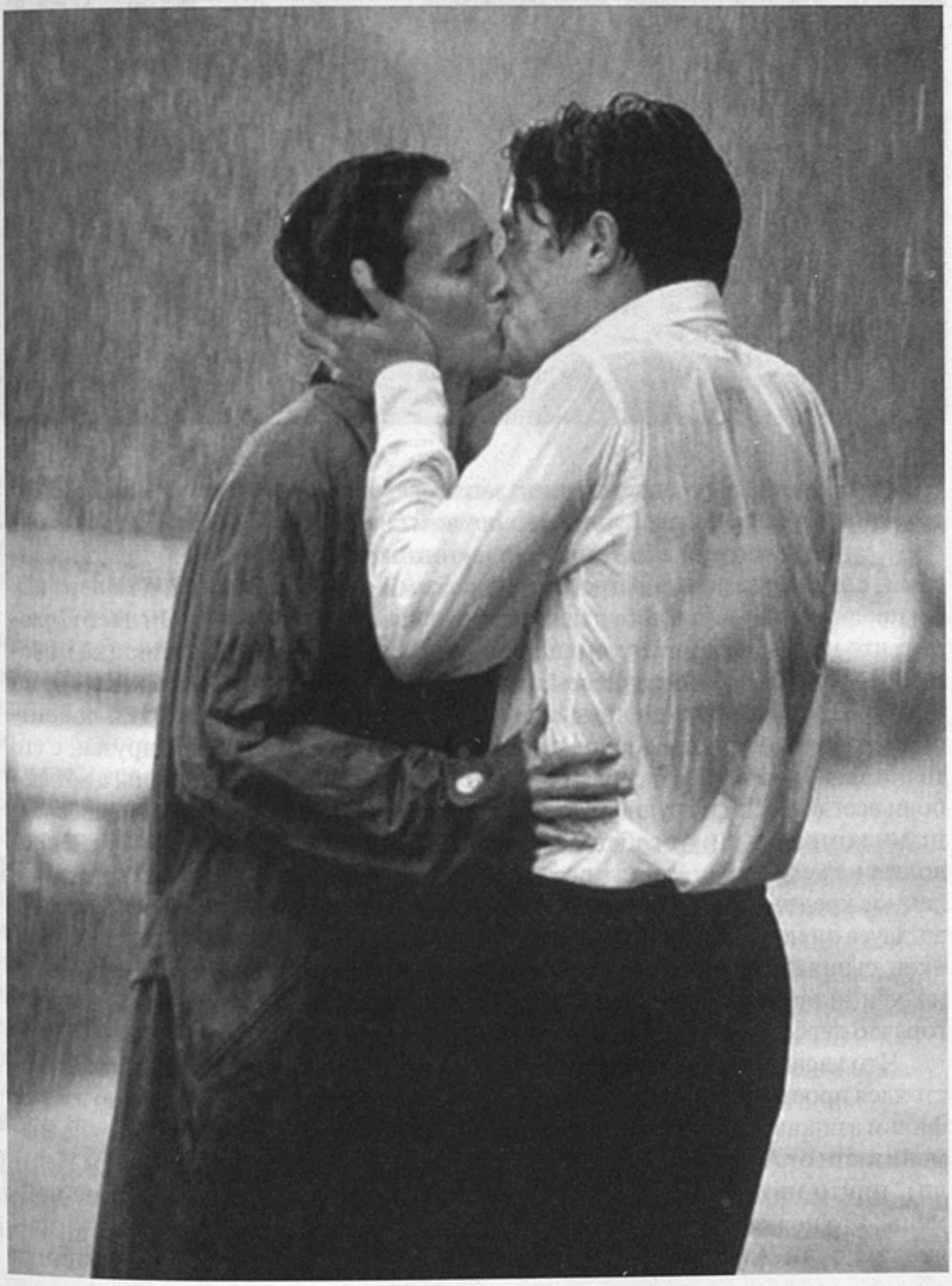
После «Четырех свадеб...» он сочинял более типичные романтические комедии, рассчитанные на звезд, большой бюджет и определенную — женскую — аудиторию. Видимо, положение обязывало. «Ноттинг-Хилл» (режиссер Роджер Мичелл) побил рекорд предыдущей картины по кассовым сборам (350 миллионов долларов против 250). Разрекламированные фильмы о Бриджет Джонс до рекордов не дотянули, но и Кёртис «виноват» лишь наполовину — он был соавтором сценария. С телеэкрана он тоже не сходит; популярный сериал «Викарий из Дибли» — еще одна из его удач. К тому же еще в середине 80-х Кёртис увлекся благотворительностью, основал фонд Comic Relief и с тех пор регулярно в День Красного носа развлекал публику благотворительным телемарафоном на BBC, составленным в основном из комических сюжетов разного формата. В результате ему удалось насобирать более 500 миллионов долларов. Тоже, знаете ли, подозрительно. В наше-то время, когда все народы Африки со своими проблемами чудесно украшают имидж Анджелины Джоли. «Культовая фигура британского кино, телевидения, шоубизнеса, знаменитый филантроп, — итожат критики. — Если и не бог, то царь. И имя ему Мидас».

Диверсификация комедии

Между тем в 2003 году Кёртис поставил свою первую картину; противников заставляло скривиться одно название — Love Actually (которое во всем мире перевели примерно как «Просто любовь», у нас «усугубили» до невозможности — «Реальная любовь»). В этом году вышла следующая — «Рок-волна».

Он умеет работать с голливудским форматом, «Ноттинг-Хилл» и Бриджет Джонс тому порукой, однако когда он начал снимать фильмы сам, выяснилось, что некое наблюдение над потоком жизни и умение замечать небольшие людские драмы явно превалируют над желанием эти людские драмы втискивать в традиционный сюжет. И оба снятых им на сегодняшний день фильма ближе к «Четырем свадьбам...» — своей подвижностью, обилием героев, каждый из которых претендует стать главным, и ощущением «вокзальности» и неприкаянности. Герои «Четырех свадеб...» все время куда-то бежали, от одного решающего события в жизни до другого такого же, в сущности, ничего в этой жизни не менявшего. Герои «Рок-волны» окажутся во власти стихии в буквальном смысле, ибо действие развернется на корабле в Северном море. А события «Реальной любви» обрамлены кадрами, снятыми в аэропорту Хитроу — решающими для стиля и содержания фильма.

Он начинает фильм прямо со своего кредо, произносит краткую речь на фоне окрашенной ожиданием людской толпы: «Когда положение в мире наводит на меня грусть, я думаю о зале прилета в аэропорту Хитроу. Согласно общему мнению, мы живем в мире насилия и алчности. Но я не согласен. Мне кажется, что любовь — повсюду. Зачастую любовь не очень заметна и торжественна, но она, если присмотреться, действительно повсюду» (камера в это время скользит по лицам: рыжий джентльмен в очках, похожий на кролика, и именно пасхального кролика, как сказали бы недоброжелатели, — это сам Кёртис). И дальше режиссер-сценарист представляет несколько любовных историй, затейливо переплетающихся одна с другой: девять сюжетных линий, двадцать два главных героя. Респектабельная семейная пара, чей покой нарушен секретаршей; папа и сын, только что потерявшие жену и маму; счастливые молодожены и сраженный любовью к невесте друг семьи; дружеский тандем — рок-звезда и его менеджер... Имеют место быть также свадьба, похороны и Хью Грант (в сказочно неправдоподобной роли премьер-министра). Сюжетные линии сами собой цепляются одна за другую, подхваченные



«Четыре свадьбы и одни похороны», режиссер Майк Ньюэлл

круговоротом событий и кружевами слов. С начального титра герои нерешительно забирают «actually» и все время норовят им одним заменить все те слова, которые предназначены объекту любви. Это мерзкое чувство раздетости, страх оказаться смешным со своей горсткой чувств перед тем, кому они не нужны... — умеет Кёртис напомнить, как это бывает. И, конечно, славно пошутить по поводу «меры обнажения». Одна из самых забавных пар — порноактеры, чей робкий роман развивается во время съемок фильма, где они заменяют героев в постельных сценах. Находясь в самых завлекательных позах,

«Реальная любовь», режиссер Ричард Кёртис

они, тем не менее, как школьники, запакованные в униформу, заикаются от смущения, пытаясь договориться о первом свидании.

Кёртис своего рода бытописатель, «тонны любви» он накапливает нюансами, которые замечает в простом и со всеми случающемся. Его манера как бы предполагает лишь доброжелательную наблюдательность. Он часто говорит, что не написал ничего смешнее того, что видит вокруг, и никогда в своих пьесах не был так же забавен, как всякий человек в конце хорошей вечеринки, когда он окружен друзьями и слегка пьян. Мир его комедий покоится на довольно простых основаниях его человеческих свойств: друзья, с его точки зрения, всегда надежны и умеют чудесно украсить твою жизнь, а вот любови всегда зыбки и трудны. И героев он сразу придумывает большими славными компаниями, от собственной обыденности не удаляясь, — будто продолжая ежедневную, приятную круговерть общения. Это тоже его осмысленное кредо: он защищает права повседневности принципиально; в область артхауса он не вторгается, но был бы не прочь просто подвинуть с экрана маньяков, сыщиков, марсиан и преувеличенные страсти. В конце концов, возможно, убийц там больше, чем людей, просто потому, что интересничать за их счет гораздо легче.

Что касается компании, то в «Реальной любви» по случаю Рождества состоялся просто праздничный сбор гостей. Плотность звезд на отдельно взятый фильм зашкаливает (кажется, согласились поучаствовать все британские знаменитости от Алана Рикмана, Лайэма Нисона, Колина Фёрта до Кейры Найтли), никто никому не мешает, каждый образ отделан любовно, и не поймешь, кто по кому сшит — образ по исполнителю или наоборот. Давний приятель Роуэн Аткинсон выступил в роли вдохновенного упаковщика

рождественских подарков, маленькой и символической. В каком-то смысле тут все этим заняты, потому что фильм — букет рождественских историй. И подарки приготовлены всем и каждому: одиноким офисным дамам — романтичный бразилец Родриго Санторо, жаждущим секса рыжим подросткам — группа длинноногих блондинок, каждому боссу — секретарша (и наоборот) и всем обманутым женам — сочувственный взгляд. Взявшись всех одарить, он заодно перемешал и форматы — от «мыльной оперы» до тонкой драмы, — чтоб были на любой вкус. На одном полюсе — поцелуй премьер-министра с секретаршей под рождественские блестки и аплодисменты публики, на другом — тихие слезы Эммы Томпсон, чья семейная жизнь расползается по швам. Очень удобно и остроумно — любой действительно найдет, чем заняться. Диверсифицированная комедия, идеальный хит.

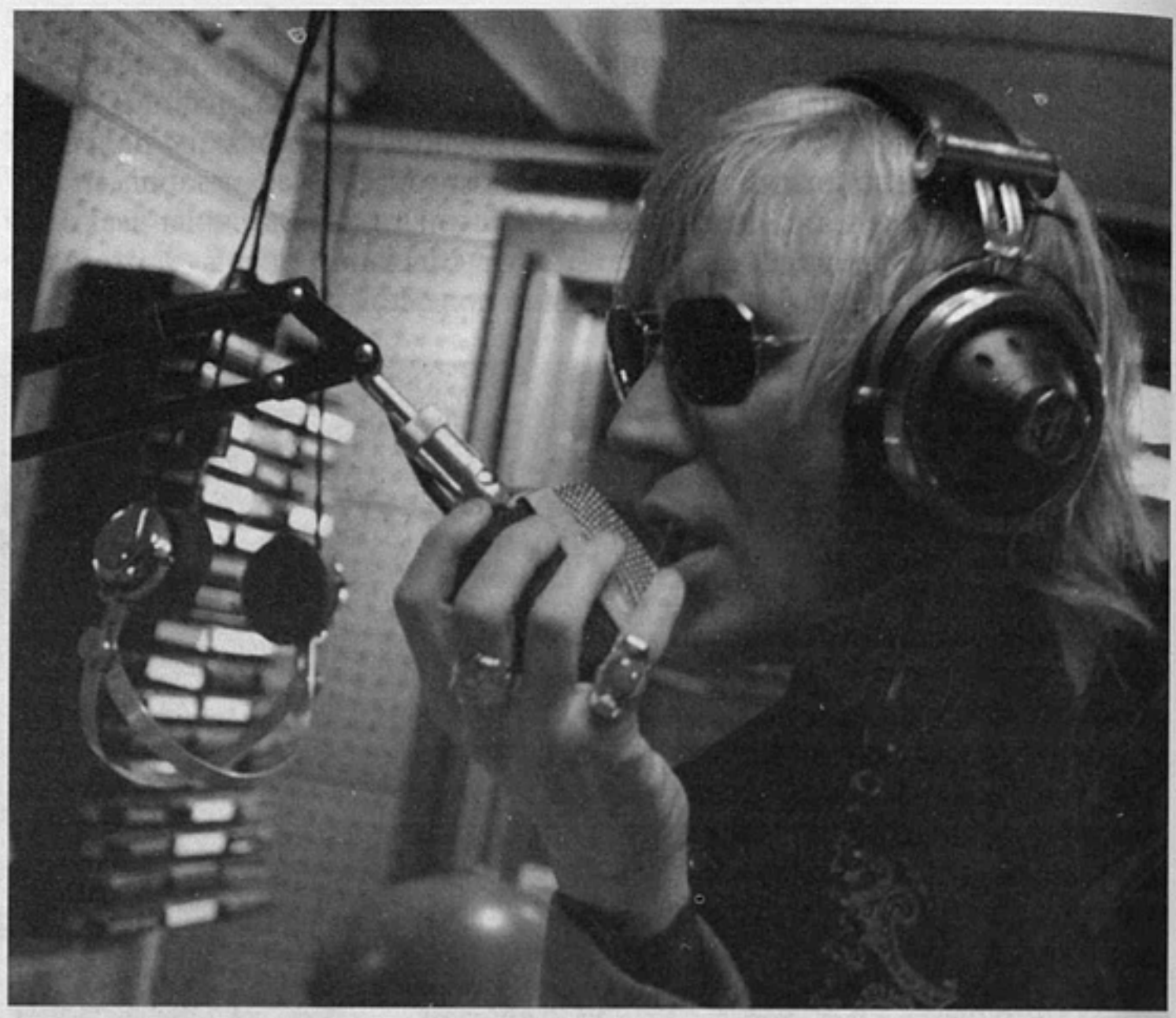
«Черная гадюка», режиссер Мартин Шардлоу

А потом, не сбавляя темпа, все эти двадцать два героя (или около того) и еще много людей оказываются в аэропорту Хитроу. Градус положительных эмоций повышен, радость ожидания наполняет воздух озоном. Британские звезды, седовласые старушки, дети, лысеющие джентльмены и цветущие дамы — все кого-то ждут, скучают, шагают навстречу... Осталось лишь взглянуть на лица и ощутить, что воздух реальности — океан эмоций. Таких иногда... как рождественский снег.

«Реальная любовь» — и самый популярный, и самый «кёртисовский» фильм, квинтэссенция стиля: странное сочетание ума и простодушия, необъяснимой привязанности к штампам и умения в эти штампы втиснуть содержание, острой наблюдательности и мягкосердечия... Его обычно сдержанный, интеллигентный гуманистический пафос обернулся здесь поэтической красотой, вытолкнувшей фильм за пределы жанра. Но даже в этом случае внятно отделить высокое от низкого не удается. И если уж такой клубок неясных ценностей и создает имидж британского кино, то такова сегодня его особенность.

Мера раздетости

Добившись в своем первом фильме *со*чувствия в старинном и буквальном смысле, «царь и бог комедии» искал способ снова разбудить такое волнение. Решение пришло, когда Кёртис делал очередное шоу для Comic Relief, —



«Рок-волна», режиссер Ричард Кёртис

он пригласил в студию любимцев 90-х Take That, и в ответ на их старый хит зрители немедленно открыли душу и кошельки, за три минуты «накапав» два миллиона (!) долларов. В общем-то, он наблюдал это много раз, и сам так сделал бы. Почва для сочувствия была найдена; новый фильм Кёртиса «Рок-волна» — о поп-музыке его детства и такой памятной эпохе пиратского радио.

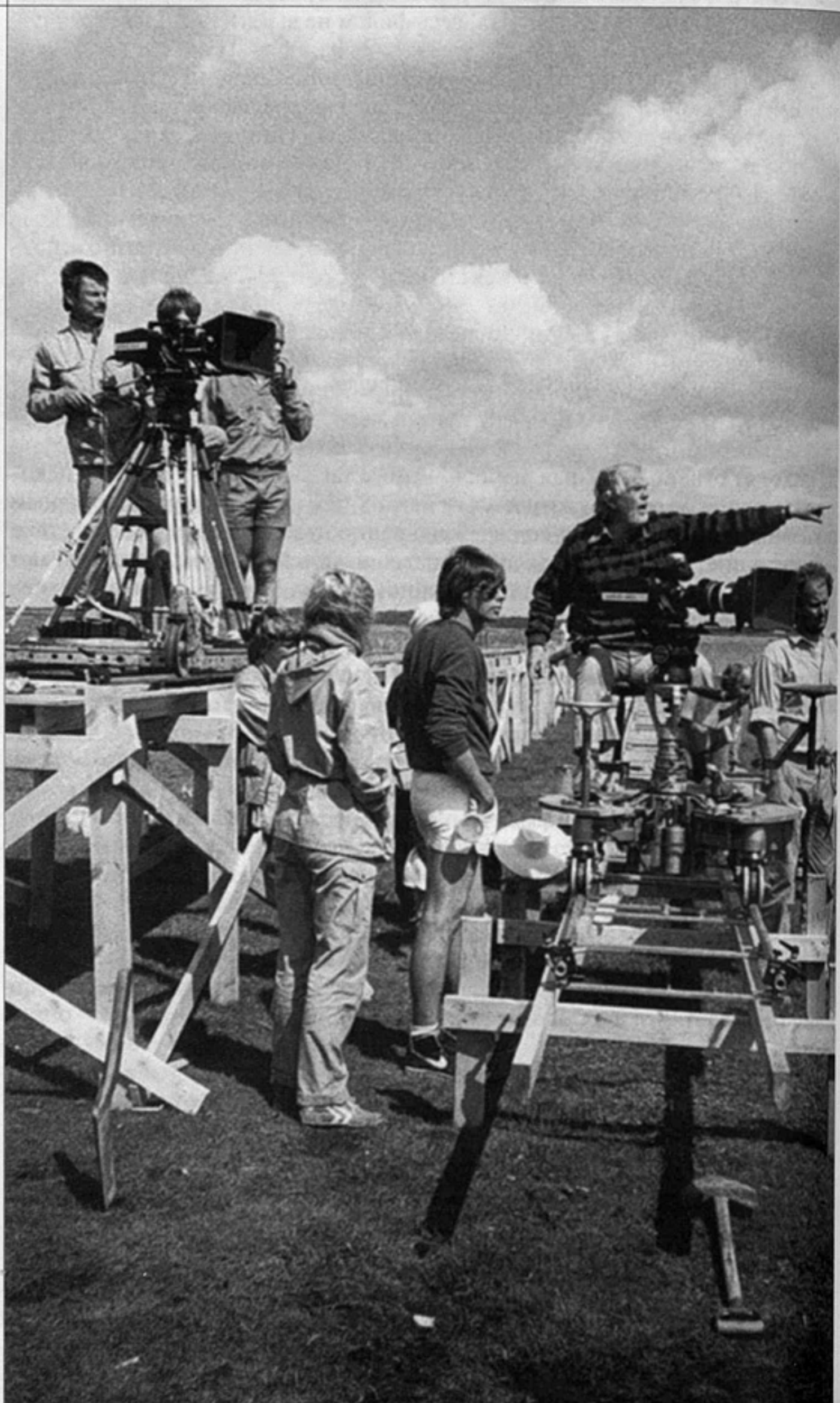
В 60-е годы в Британии государственные каналы передавали рок-музыку несколько часов в неделю, остальное время заполняли радиопираты. Действие картины происходит в то славное время на небольшом судне в Северном море, где работает пиратское «Радио Рок» и собралась теплая компания молодежных кумиров, диджеев. Инфантильные юноши (категория вневозрастная) ловят кайф от своей крутизны и наверняка потом скажут, что это было лучшее время их жизни. Сюжет — роскошество для желающих поглумиться над сентиментальностью автора и его откровенными приступами ностальгии: сплоченные любовью к работе молодые люди являют чудеса дружеского расположения (ради друга они готовы прыгнуть с мачты, что и делают) и человеческого героизма. Они самоотверженно трудятся, несмотря на запрет правительства, и продолжают развлекать публику в то время, когда судно тонет. До смертоубийства, слава богу, дело не дошло — герои остáлись живы, ушло безвозвратно лишь время.

Характеры фирменные, кёртисовские — деликатны и полны нюансов; неудивительно, что популярный и регулярно награждаемый за актерское мастерство Филипп Сеймур Хоффман там смотрится тяжеловато и неповоротливо, уж очень мало полутонов у него в обороте. Но остальные персонажи — не отлакированные фитнес-залом, по-интеллигентски сутулые, немножечко разрыхлившиеся на сухом лодочном пайке — замечательны (Ник Фрост и Крис О'Дауд, исполнители ролей доктора Дейва и Саймона, так и останутся в памяти диджеями рок-н-ролльных времен). Равно как и их наивное доверие к таким очаровательным, таким с виду невинным дамам, которые оказываются в чужой постели, едва герой отлучается на минутку за презервативом. В «Реальной любви» не к месту было развивать эту тему, а это мелкое несчастье —

встреча с женским вероломством — одна из любимых интермедий, такие сцены у Кёртиса всегда так остроумны, и прочувствованы, и грустны. Тут даже свадьба на этом замешена — видимо, самая грустно-смешная свадьба из всех. Из приятных подарков — ослепительная, беззаботная, как никогда, Эмма Томпсон в роли взбалмошной блондинки в очках. Образ запечатлен в подкорке — кто же это? Модель с обложки старого журнала? Звезда 60-х? И эти баки, умеренная лохматость, приталенность, и эти пластиковые стулья с тонкими ножками... Как ни странно, эпоха поддалась — ничто в конфликт с памятью (или генетической памятью) не вступает. Однако, как бы там ни было, на той ноте эмоций, которую он задумал, весь фильм не вытянуть — даже если использовать девяносто семь хитов.

«Рок-волну» дружно потопили — за сцены типа «Спартак» (так Кёртис называет собственные штампы, где друзья героя по очереди встают, произнося краткую речь в его поддержку), за финал типа «Титаник», за такую неразборчивую любовь ко всему, что «поп», и торжествующую сентиментальность. Но любопытно, что буржуазным умельцем его никто не назвал (а когда называли, между прочим, забывали сравнить с голливудскими коллегами, чей однотонный реквизит он, в общем-то, так интеллигентно отправил на склад). Просто подивились его наивности и простодушию. Зачли несколько замечательных сцен, но, в общем, лишь пожали плечами. Очень непредусмотрительно в «Рок-волне» он остался без спасительных подпорок, приятно и умно организованных штампов (которыми он отлично умеет пользоваться), разумной отстраненности, помогавшими ему обустраивать свое творческое «я». Он подставился, как простак. Как герои его собственных фильмов, которые так и сяк пытаются объясниться в своих чувствах, но не находят ответа: взаимная любовь — это ж так зыбко... Вот так вот у некоторых простаков сердце сжимается от нежности к нам, таким разнообразным и уязвимым, они носятся со своей искренностью, предлагают сочувствие и понимание, ищут нужные слова, занавешиваются иронией, придумывают образы и приспосабливаются к культурному фону. Многие, многие так топтались-скреблись, пока что-нибудь не отшлифуется. У кого — божий дар, у кого — обаяние. Как говаривал герой Хью Гранта в «Четырех свадьбах...», когда кто-нибудь намекал на его чертовскую привлекательность: «Ничто не дается без этой маеты»...

Р А З Б О Р Ы



На съемках фильма
«Сталкер»

БОРИС ЛОКШИН

Z

Сталкер. Отсюда не возвращаются...

Полковник Перси Гариссоне Фоссет, знаменитый английский путешественник и исследователь, пропал в джунглях Амазонки в 20-х годах прошлого века, пытаясь отыскать мифический город Эльдорадо. Полковник был убежден в существовании этого заколдованного места, где жители вместо одежды обсыпают свои нагие тела золотой пылью. Помимо древних конквистадорских рукописей и его собственных археологических находок в джунглях существование Эльдорадо не раз подтверждалось духами во время спиритических сеансов. Полковника не останавливало даже то, что на одном из сеансов ему было прямо сообщено, что Эльдорадо находится в некоем ином измерении. В своих дневниках полковник зашифровывал Эльдорадо последней буквой алфавита: Z.

Z — это место, существование которого маловероятно, не доказано и призрачно. Попасть в Z практически невозможно. Есть люди, которые утверждают, что знают туда дорогу, но им никто не верит. Попавшие в Z почти никогда оттуда не возвращаются. А если и возвращаются, то не тем путем, которым пришли. И не совсем такими, какими туда отправлялись. Вернее, совсем не такими. В Z не действуют законы физики. Или действуют, но другие. Говорят, что Z исполняет желания тех, кому удалось попасть в Z. Но проверить это невозможно, потому что подлинные наши желания никому не известны, в первую очередь нам самим. Зато доподлинно известно, что само Z является объектом желания многих и многих. Желания настолько всепоглощающего, что разувериться в существовании Z становится равносильно смерти. Z — последняя буква алфавита. Z — Зона. Зона Желания.

Писатель. И не надейтесь на летающие тарелки. Это было бы слишком интересно.

Дама. А как же Бермудский треугольник? Вы же не станете спорить, что...

Было чудо. Проявщики на студии спьяну испортили пленку на три четверти отснятого фильма. Всем было очевидно, что фильм погиб. Тогда Тарковский заявил, что снимал не одно-, а двухсерийный фильм, и попросил у руководства деньги на вторую серию. И ему их дали! Он взял нового оператора, заставил сценаристов полностью переписать сценарий и изменил место съемки. Место было какое-то нехорошее. Район полуразрушенной гидроэлектростанции, а вверх по течению реки химический комбинат. Река несла белые хлопья. Снимали в середине июня. Вдруг пошел снег. И июньский снег, и хлопья на воде — все это есть в фильме.

Когда грохнул Чернобыль, про Зону узнали все. Даже те, кто про Тарковского ничего не слышал. Про фильм рассказывают много разных чудес.

Например, что там дважды в кадре отчетливо виден календарный листок с датой 28 декабря. Тарковский сам не мог объяснить, зачем ему в кадре этот листок. А 28 декабря был последним днем его жизни. Он умер 29-го.

Это не совсем правда. Календарные листки действительно есть. В первом случае это два листка: за 27-е и 29-е число. Во втором за 28-е. Но в обоих случаях месяц прочесть невозможно.

Правдой является то, что ни режиссера, ни исполнителей главных ролей давно уже нет в живых. Пятидесятичетырехлетний Тарковский умер от рака бронхов в 1986 году. От той же болезни умер в 1982-м сорокавосьмилетний Солоницын. Кайдановский в 95-м. Ему было 49. Относительно долго прожил лишь Гринько. Впрочем, на момент съемок он был гораздо старше всех остальных участников. Гринько умер в 89-м от лейкоза. Всякое, конечно, бывает, но все-таки жутковатый этот мартиролог что-то тоже о фильме говорит.

Фильм «Сталкер» в первый раз показали на Московском кинофестивале в августе 1979 года, почти ровно за год до начала Московской Олимпиады. Им как бы открывался олимпийский год, который случился накануне и вместо обещанного Хрущевым коммунизма. Вероятно, это даже так кем-то и было задумано: «Сталкер» как часть предолимпийской культурной программы.

Прошло тридцать лет... Смотреть «Сталкер» сейчас — как будто перелистывать альбом со старыми фотографиями. Как будто вспоминать собственную жизнь. Тут важнее оказывается даже не то, что помнишь (кто, где, когда), а то, что совсем забыл. Вот эта трогательная ветхая тряпочка у Кайдановского на шее... Вот это красное пятнышко на глазном белке, лопнувший капилляр. Каким образом удалось сохранить его на протяжении всей съемки — загадка. «Сталкер» — вообще фильм не для смотрения, а для рассматривания. Старую фотографию можно рассматривать очень долго. Тут дело даже не в деталях, которые не сразу замечаешь, а в том, что сам процесс рассматривания сродни попытке проникновения внутрь картинки. Эти бесконечно длинные планы, они вовсе не для передачи какой-то великой мысли, а именно чтобы дать рассмотреть.

Сталкер. Вот мы с вами стоим на пороге...

Кинотеатр «Мир» — он рядом со старым цирком на Трубной — назывался даже не широкоэкранным, а широкоформатным, что предполагало какой-то ну очень большой экран. Мне кажется, таких кинотеатров в Москве было всего три: «Мир», «Космос» и «Россия». (Иногда думаю: какой державный лозунг пропадает. И никто до сих пор не подобрал!) Высокий многоярусный зал на тысячу зрителей, толпа «стреляет» лишние билеты на входе. Праздничное ожидание чего-то необыкновенного. Это вообще был год какого-то напряженного и надрывного ожидания. Казалось, что давно заклинившая машина времени со скрипом начинает проворачивать свои заржавевшие колесики. Год разрядится афганской войной. Окажется, что то, что казалось началом нового времени, было всего лишь началом конца старого.

И разочарование с первых же кадров. Какое-то слегка истерическое манерничание. Ничего не понятно. Почему бьется в эпилептическом припадке эта женщина? Куда они едут? Что за глупые прятки на автомобиле? От кого они прячутся? Как можно проскочить на открытой машине по железнодорожным рельсам мимо вооруженных автоматчиков? Почему они так странно разговаривают? Не друг с другом, не в зал, а как бы сами с собой?

Через много лет все эти страшноватенькие постиндустриальные пейзажи, все эти дерганые круговые, бессмысленно зигзагообразные перемещения на фоне брошенных фабричных зданий, внутри пустых ангаров, 180-градусные автомобильные развороты в мутных узких проулках, мимо серых кирпичных стен, через гигантские лужи с ржавой водой — все это станет идеальным фоном для компьютерных «стрелялок». Для популярных игр типа S.T.A.L.K.E.R. И оксюморон «виртуальная реальность» будет знать каждый дошкольник.

На съемках фильма «Сталкер»

А пока первые небольшие группки разочарованных зрителей уже тянулись к выходу.

Профессор. Тогда я вообще ничего не понимаю. Какой же смысл сюда ходить?

Тарковского уже лет двадцать как надрывно и интенсивно заболтали: «И творчество Андрея Тарковского — это непрерывность развития некоего природного, изначального зерна, его потаенное набухание, прорастание, шевеление ищущих корней, прорыв первого ростка, его крепнущий ствол, его листья, его поднимающаяся к небу крона» (цитата из одной перестроечной статьи). И вот уже любить Тарковского стало каким-то очень личным и интимным делом, о котором и рассказывать-то другим немного неловко.

Не помогает и то, что его фильмы, а «Сталкер» в особенности, сродни по атмосфере спиритическим сеансам, которыми он так увлекался. Причем режиссер все время пытается выступить в роли медиума, передать тебе некое важное, но очень мутное послание из другого мира. И думаешь: Господи, ну как может разумный, вменяемый человек серьезно относиться к подобной ерунде. Тем более в ней участвовать. Но в какой-то момент ты обнаруживаешь себя...

Вернее, так... В дрезину, которая едет в Зону, садятся трое. И она трясется на железнодорожных стыках около четырех минут (среднее время перегона между двумя близкими станциями пригородной электрички). А тебе кажется, что гораздо дольше. И все это время ты разглядываешь Сталкера, Профессора, Писателя, как украдкой посматривают на случайных попутчиков. А зрители тем временем валом валят из своих кресел на выход. Потом вдруг резко включаются краски. Пассажиры выходят, разминая ноги. Один из них — ты сам. Приехали. И вот все, что было настолько бессмысленным и искусственным в начале фильма, обретает цвет, звук, смысл. Это Зона.

Такого полного включения зрителя во внутреннее пространство фильма добивался, кроме Тарковского, разве что Кассаветес. Но последний не догадался использовать для этого специальное транспортное средство. А в какой-то момент присутствие зрителя станет видимым уже и для героев. Настолько, что все самое значительное, что им надо будет сказать, они будут говорить непосредственно ему, через головы друг друга: «Здесь все кем-то выдумано. Все это чья-то идиотская выдумка. Неужели вы не чувствуете?.. А вам, конечно, до зарезу нужно знать, чья. Да почему? Что толку от ваших знаний?»

В принципе, можно даже и проследить, когда зритель обретает собственное экранное воплощение. Цитатой из Апокалипсиса вводится тема Страшного суда. Собственно, Страшный суд — это как раз то, что будет происходить с героями, начиная с этого момента. И тут в кадре в первый раз появляется собака, которая уже не покинет Сталкера до самого конца фильма. Образ собаки, как это часто бывает у Тарковского, нагружен до невозможности. Собака — это традиционный проводник в загробный мир. Собака, возможно, символизирует святого Христофора. Этот святой переносил путников на спине через опасный брод и однажды обнаружил у себя за плечами младенца Христа. На древних иконах его изображали с песьей головой, за что он был прозван псоглавцем. Существует еще масса символических объяснений.

Но ни одно из них не отвечает на простой вопрос: почему никто из персонажей не замечает собаку почти до самого конца фильма? Или просто как бы не обращает на нее внимания? Ведь Сталкер ясно сказал, что «в Зоне никого нет и быть не может». Но возможно, что собака с самого начала была с героями. Просто не попадала в кадр. Возможно, что это и есть персонификация зрителя. Ведь Зона — это, наверное, первое воплощение «виртуального мира» на экране. А в виртуальном мире неизбежно появление «аватара».

Сталкер. Пусть они поверят!

Два немолодых потертых мужичка в сопровождении трехнутого проводника отправляются в непонятное, но опасное место. Когда-то там случилась то ли техногенная, то ли еще какая-то катастрофа. Никто толком ничего не знает. С тех пор это место обнесено колючей проволокой и охраняется войсками. Проводник объяснил, что там есть комната, которая якобы исполняет самые сокровенные желания. Почему-то они ему поверили. Настолько, что готовы были подвергнуть свои жизни смертельной опасности. А один из них даже прихватил с собой бомбу, чтобы все эти комнаты взорвать. Проводник объяснил, что Зона пропускает только самых отчаявшихся. Вероятно, они принадлежали к этой категории, хотя бы потому, что ему поверили.

Когда герои, чуть не погибнув, прорвались через колючую проволоку, проводник долго водил их кругами. По нескольку раз они оказывались в одном и том же месте. В сущности, с ними ничего страшного не происходило. Но было все равно очень страшно. Особенно когда они проходили через туннель, ведущий к комнатам. Такие туннели многократно описаны... Известно, где описаны. А когда они наконец добрались до цели, выяснилось, что у них нет сокровенных желаний. И веры у них тоже недостаточно. И как только это произошло, началось «расколдование» Зоны, ее разоблачение. Телефон, электричество, снотворное на подоконнике — это не из области чудес, это нечто прямо противоположное. «Нет, это не клиника!» Мы оставляем их там же, где встретили, в убогом привокзальном баре, а сами двигаемся дальше за проводником.

Потому что тогда и... счастья бы тоже не было, и не было бы надежды. Вот.

Она присаживается на подоконник, закуривает, ее руки чуть-чуть дрожат. Она смотрит немножко виновато, как будто оправдываясь, и в то же время

На съемках фильма «Сталкер»

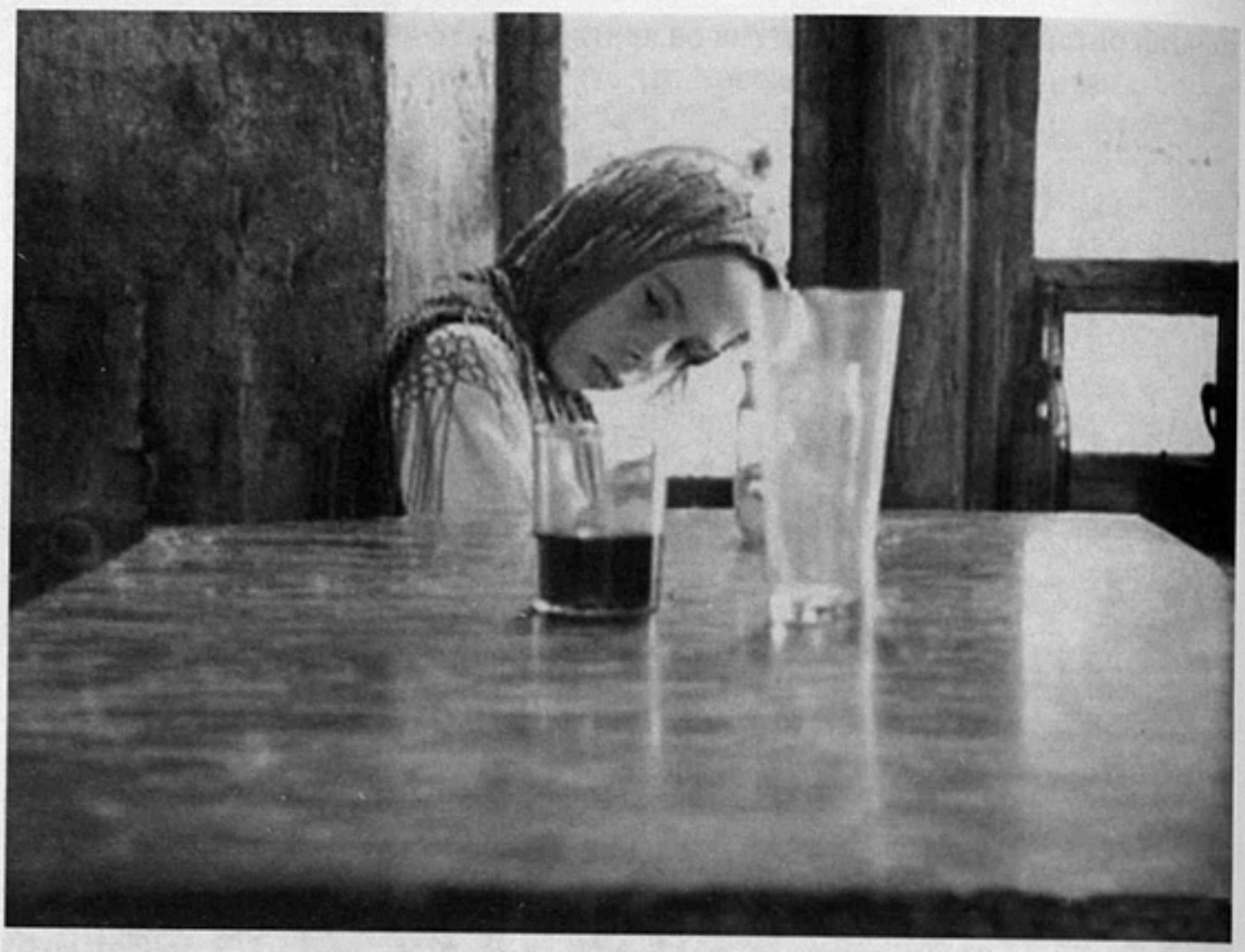
с вызовом, с готовностью мгновенно дать отпор, если что. Ей неловко, но ей очень хочется объяснить. «Вы знаете, — говорит она мне. — Мама была очень против...»

К середине фильма на просмотре осталось меньше половины зрителей, но, начиная с середины и почти до самого конца, из зала почти никто не выходил. А тут все вдруг зашевелились, поднялись и пошли. Потому что поняли: опять обман, никаких комнат, никакой Зоны, никакого чуда не будет, зря прождали почти три часа. Так что Фрейндлих обращалась к спинам уходящих зрителей. Нет, она говорила с теми, кто остался. И не очень важно, что она говорила. Просто она своей откровенностью создавала из оставшихся некий круг. Как во время спиритического сеанса все берутся за руки. И если среди участников находится хотя бы один скептик, ничего не получится. А собака в это время пила молоко из миски.

Потом дальше было тютчевское стихотворение. Под него зал превратился в одно общее движение — вон. Вот тогда-то этот знаменитый стаканчик задребезжал и поехал. В проходах началась толкучка. Те, кто в это время не смотрел на экран, продолжали идти вперед, налетали на тех, кто увидел и остановился. А стаканчик бодренько полз к краю стола под тяжелым взглядом Мартышки. Согласно рассказам участников съемок, Тарковский самолично тянул стаканчик за привязанную к нему невидимую нитку. Потом поехала банка. Следом за ней бокал. Ну вот же вам чудо! Вы правильно вели себя. Вы хорошие, добрые, честные люди. Неужели вы не верите? Бокал приближается к краю... наклоняется... падает и разбивается. В зале смех, нервный, неуверенный.

Первое стихотворение в этом фильме читает сам Сталкер. Это стихотворение отца режиссера.

Листьев не обожгло,
Веток не обломало...
День промыт, как стекло,
Только этого мало.



«Сталкер», режиссер Андрей Тарковский

Все, что должно было произойти, уже произошло, все, чему следовало состояться, уже состоялось, а я все еще живу. Вот уже сказано последнее слово, жизнь замкнулась в дурную окружность, но вот этот толчок изнутри говорит мне, что я жив. Что это, Господи?

Второе стихотворение звучит в голове у безногой дочки Сталкера непосредственно перед сотворением «чуда».

Но есть сильней очарованья:
Глаза, потупленные ниц
В минуты страстного лобзанья,
И сквозь опущенных ресниц
Угрюмый, тусклый огнь желанья.

И оно отвечает своим последним словом на вопрошание первого: желание. Не то желание, которое хотение, а то желание, которое огонь. Желание, которое и есть жизнь. Желание, такое сильное, что, перемноженное на веру, оно творит чудо. Не верите? Ну вот же, смотрите:

На столе стоит посуда. Мартышка смотрит на нее — и под этим взглядом по столу начинают двигаться... сначала стакан, потом банка... бокал.

Скулит собака. Бокал падает на пол. Девочка ложится щекой на стол. Грохочет мчащийся поезд. Дребезжат стекла. Музыка все громче, наконец слышно, что это ода «К радости». Затемнение. Дребезжание стекол.

Человек долго петлял по лесной дороге и вдруг вышел на поляну, освещенную солнцем. Вокруг него ярко-ярко зеленая трава, какой не бывает. Она шевелится от ветра, но при этом тихо-тихо... Как будто умерли все звуки. И если так долго постоять-посмотреть, то возникает это странное чувство чьего-то присутствия. Такое явственное, что, кажется, волосы на голове начинают шевелиться вместе с этой травой. Или это они тоже от ветра. Присутствие и ожидание, что сейчас все может случиться. Это чувство сродни счастью, и за него можно все отдать.

Нью-Йорк

МИХАИЛ МАРЕСКИН

Еда, секс и смерть

По сути все сводится к двум аспектам бытия человека: «Бывает, что ты ешь медведя, а бывает — медведь ест тебя», — как мудро подметил персонаж «Большого Лебовски»; либо ты ешь мир, либо мир ест тебя. Еда всесильна. Она составляет основу нашего существования, ибо посредством еды мы воплощаемся в мире, а мир воплощается в нас. Ни один праздник не обходится без обильных яств. Едим, cogito... — утверждаем мы, поглощая пищу. Ты то, что ты ешь, — эту аксиому еще в XVI веке отобразил Джузеппе Арчимбольдо в своих причудливых портретах, собранных из блюд обеденного стола, овощей и фруктов. Великие художники и писатели увековечили бесчисленные яства и пиры в бессмертных произведениях. Еда — это больше, чем еда. Еда даже может оказаться на скамье подсудимых, как в случае отравления Генриха VIII, когда против дыни возбудили уголовный процесс.

Великий физиолог Илья Ильич Мечников подметил, что если ты скверно питаешься, то мир начинает есть тебя изнутри. И, возможно, только в этом заключается основная проблема несовершенства нашего мира. Если бы лучшие умы человечества создали особую диету, то наверняка количество убийц, воров и просто агрессивных людей значительно уменьшилось. Альберт Спика, один из главных героев фильма «Повар, вор, его жена и ее любовник», — показательный пример неправильного питания. В этом году культовому фильму Питера Гринуэя исполняется двадцать лет.

Успех творения английского мастера в 1989 году — явление феноменальное. Вряд ли кто-нибудь пророчил столь масштабную по зрительскому охвату славу такому режиссеру, как Гринуэй, считавшемуся деликатесом для изысканных киногурманов и утонченных любителей всего-всего, что начинается с приставки «пост», где замешан Деррида или к чему добавляется слово «трансавангардный». Однако, вопреки ожиданиям, «Повар, вор...» собрал в прокате около пятнадцати миллионов долларов в Соединенных Штатах. Конечно, это пустяки в сравнении с любым голливудским блокбастером, но поражает то, что в США вообще стали смотреть Гринуэя.

Какой из трех Сисси Колпиттс мог бы сопереживать зритель в «Отсчете утопленников»? Кому из двух нулей в ZOO? В предыдущих фильмах сюжет попросту терялся за экспериментами Гринуэя с предкамерным пространством. А «Повар, вор...» по-настоящему вызывает сочувствие к несчастным любовникам в исполнении Хелен Миррен и Алана Хоуарда, смешанное чувство ненависти, сожаления и усмешки по отношению к эскападам Альберта Спики, сыгранного Майклом Гэмбоном. Не проходит мимо внимания публики и великолепный в роли повара Ришар Боринже.

В фильме четыре центральных персонажа. Альберт Спика — вор, дикарь в элегантной одежде, шовинист, театральный злодей, окруженный шайкой похотливых, злобных негодяев и сворой борзых. Спика любит сытно и много поесть, и еда как воплощение материального является единственным смыслом его существования. Он даже спрашивает любовника в одном из эпизодов фильма: «Зачем вам книга, если вы не можете ее съесть?» Это не единственный пример недалекого обжоры в мировой художественной культуре; вспомним хотя бы гастрономического националиста Собакевича с его «Мне лягушку хоть сахаром облепи...», который в мгновение ока съел целого осетра. По словам Гринуэя, Альберт Спика — порождение культурной традиции, которая начинается с Сенеки и через яковианский театр приходит к де Саду, Батаю и Жене, Питеру Бруку и в конечном счете к Бунюэлю и Пазолини. Гри-

нуэй хотел создать настоящего злодея, но не такого, как Ричард III, лишенный харизмы, тупой и посредственный. Домашний тиран Альберт Спика только мечтает быть похожим на великих злодеев и с этой целью привозит себе целый фургон морепродуктов, поскольку, как он рассуждает, все великие диктаторы и полководцы ели дары моря в больших количествах.

Джорджина — жена Альберта, женщина с мужским именем. Связкой секса и смерти Гринуэй намекает на то, что Джорджина — в прошлом проститутка, которая вышла замуж за убийцу. Как замечает испанский искусствовед Мигель Гонсалес Кампос, в начале фильма в кадре появляется вывеска Luna, что, вероятно, указывает на фильм Бернардо Бертолуччи La luna, в центре которого — отношения оперной певицы и ее сына. Соответственно, у Гринуэя Джорджина является для Спики «большой мамочкой», а их отношения носят характер символического инцеста.

Майкл — любовник Джорджины и полная противоположность Альберту. Если Спика только и делает, что набивает живот, то Майкл вообще не ест, а если и несет ложку, то мимо рта. Майкл питается идеями. Царство Спики — это его ресторан, внешний лоск, блестящие штучки, мегаломанские светящиеся вывески с его фамилией и еда, которая вот-вот вывалится за пределы кадра. Царство Майкла — книгохранилище. Для Гринуэя он — воплощение светлых идеалов, таких как Французская революция, и одновременно рефлексия режиссера по поводу неспособности идеи воплотиться в реальном мире, жестоком и прагматичном. Это наглядно иллюстрируется в эпизоде, когда мировой прагматизм в лице Альберта Спики заталкивает в глотку Майклу страницы книги о Французской революции.

И, наконец, повар Ришар — француз, приглашенный Спикой кудесничать в своем ресторане. Наверное, он единственный нормальный мужчина в фильме: и не инфантильный психопат, как Спика, и не безвольный тюфяк, как Майкл. Ришар — воплощение истинного даоса. Будто следуя заветам Лао-Цзы, Ришар оставляет свое сердце беспристрастным и невозмутимо созерцает изменение вещей вокруг себя. Именно повар дергает все драматургические нити в фильме, совершая при этом минимум действий и произнося минимум слов.

Сам же Питер Гринуэй — фигура сложная и противоречивая. Он — барочный классификатор артефактов, репрезентирующих мир, турист в пространстве европейской культуры, пытающийся преодолеть психологические табу европейского обывателя обилием иронии и черного юмора, поскольку в современном обществе вряд ли кто-то сможет категорично утверждать, что хорошо, а что — плохо. К примеру, шокирующий зрителя в финале фильма каннибализм. А на островах Фиджи, между прочим, до конца XIX века людей запекали в земляной печи и ели.

В кинематографе Гринуэя, с одной стороны, правят бал постмодернистская ирония, игра с европейской культурой, черный юмор, а с другой — типично модернистский принцип формальной красоты и необарочный пафосный экстаз кадра плюс модернистская установка на обновление языка. В этом стремлении кинорежиссер, пользуясь терминологией Хейзинги, истинный «киношпильбрехер». Молодость Гринуэя пришлась на расцвет постструктурализма, майских беспорядков 1968 года и творчества Годара, который, несомненно, оказал большое влияние на молодого выпускника Лондонской художественной академии. Как считает режиссер, кино умерло, так и не родившись, и является нынче «филиалом книжного магазина». Настоящее кино, как полагает Гринуэй, возникло четыреста лет назад с появлением живописи Вермеера, Караваджо, Ла Тура и Рембрандта, когда после магического света готического храма на картинах северного Возрождения и мертвенно-серого формообразующего света итальянского Кватроченто они выхватили человека из темноты, выхватили искусственным светом, будто осветительным прибором.

Дань художникам барокко Гринуэй отдает в каждой своей картине. Вернее, живопись мастеров XVII века становится основой для внутрикадрового

пространства в картинах англичанина. Тот же ZOO — фильм-луковица, в одной из оболочек которой обнаруживает себя размышление о творчестве Вермеера, приправленное гиньольным юморком с отрезанием конечностей. «Повар, вор...» не исключение, и весь гастрономический мир фильма инспирирован картинами Франка Снейдерса и голландских мастеров натюрморта, а костюмы Альберта Спики и его банды, цветовое решение ресторана выполнены под влиянием картины «Банкет офицеров стрелковой роты св. Георгия» Франса Халса, висящей в центре ресторана. В своем барочном пафосе Гринуэй балансирует на грани грации и натуралеццы. Его аппетиты заходят далеко за пределы обычного и приобретают сюрреалистические оттенки. Ядовито-зеленый цвет кухни и кроваво-красные портьеры ресторана, разлагающееся мясо, изысканно приготовленный труп — бодлерианство, когда безобразная гниющая плоть оживает пышностью красок и форм и превращается в роскошную трапезу. В игровом поле Гринуэя все замыкается на двух основополагающих вещах — сексе и смерти. Причем мужчина у Гринуэя после секса зачастую гибнет. Мужчина подобен самцу коловратки, который рождается без пищеварительной системы и после оплодотворения живет еще пару дней и умирает.

«Повар, вор, его жена и ее любовник», режиссер Питер Гринуэй

Тщетными будут попытки охватить мир с помощью тщательной описи предметов и явлений, если ты уже выполнил свою единственно важную и осмысленную функцию на этом свете. Как у глав «Улисса» есть свой орган, цвет, символ и наука, так и у фильмов Гринуэя всегда есть свой художник и принцип каталогизации пространства. Метод организации пространства везде различен: в ZOO это алфавит, в «Отсчете утопленников» — счет от одного до ста, в «Поваре, воре...» — организация фильма с помощью цветового кода. Сам Гринуэй говорит, что во многом на его организацию пространства повлияла сетка как принцип структурирования пространства в живописи XX века, например, в творчестве Пита Мондриана, Сола ле Витта или Джаспера Джонса. Полемизируя с Андре Базеном, Гринуэй говорит, что кино — это не окно в мир, а, напротив, абсолютно искусственная конструкция. «Это был всего лишь фильм», — говорит Гринуэй в фильме устами Майкла, и это несет тот же смысл, что и известный эпизод с солдатом в кинотеатре в «Карабинерах» Годара.

В «Поваре, воре...» фундаментом для искусственных конструкций и игр выступает традиция «трагедии мести» — жанр в театре елизаветинской и яковианской эпох. Выбор исторического отрезка для Гринуэя не случаен: яковианский период и современность роднит макиавеллиевский материализм

и страх перед уничтожением цивилизации. Как замечает Мигель Гонсалес Кампос, фильм начинается и заканчивается занавесом, действие поделено на дни, словно на акты, а меню выглядит, как театральная программка. В фильме, как на сцене, отсутствует «четвертая стена», часто используются фронтальные мизансцены, места действия выглядят, как декорации, кое-где стоят леса для установки декораций, а «точка зрения» камеры соответствует точке зрения зрителя в зале. Драматургически это тема мести. И в лучших образцах пьес этого жанра действие начинается с убийства любовника или

«Повар, вор, его жена и ее любовник»

родственника главного персонажа, а в пьесах позднего периода этим как раз все заканчивается. Репертуар яковианского театра богат на различные ужасы, переходящие рамки дозволенного, в том числе на сексуальные отклонения, насилие, некрофилию, инцест, безумие и каннибализм. Гринуэй комбинирует все эти элементы, чтобы шокировать зрителя.

Кроме того, фильм Гринуэя — это обращение к традициям голландского натюрморта XVII века. К этому нас отсылает уже само название ресторана Альберта Спики — Hollandais, а также, например, то, что Спика нанял на работу повара-француза, что было распространенной и модной тенденцией в Голландии второй половины XVII века, о чем упоминает исследователь голландского натюрморта Ю.Тарасов. С нарочитой небрежностью, присущей голландскому натюрморту, Гринуэй раскладывает на страницах меню устричные раковины, дольки лимона и тушки дичи — символы бренности жизни, иллюзорности удовольствий, которые, как лимон, красивые снаружи и кислые внутри, и скоротечности плотских забав. Гринуэй, словно живописец, смакует красоту окороков, овощей и блестящей посуды, играет светом на их поверхности, любуется цветом и формой. В этом заключается тот формальный принцип красоты, который свойствен фильмам английского мастера: с одной стороны, он может блуждать по ризоме, расставлять ловушки, играть со смыслами, отсылать нас от какого-то предмета к чему-то иному и так до бесконечности, но с другой — он не забывает о том, что искусство должно быть прекрасно. Кинематограф Гринуэя в полной мере воплощает то, что сказал Б.Виппер о творчестве художников эпохи Просвещения: «Пастушки, но в пышных робронах, пастухи, но с жестами природных маркизов, мещанское горе, но

с участием благородного отца. Искусство — приукрашенная природа». Если отбросить гиньольную историю, то перед нами развернется фильм-натюрморт «суета сует» с жанровой сценой на заднем плане. Театр еды, кухонной утвари и столовых приборов, где главным персонажем становится повар, а вокруг него «как рыбы попадаются в пагубную сеть, и как птицы запутываются в силках, так сыны человеческие уловляются в бедственное время, когда оно неожиданно находит на них» (Еккл. 9, 12). Туши на голландских натюрмортах имели аналогию с обнаженным телом, как замечает Б.Виппер, а Ю.Тарасов

«Повар, вор, его жена и ее любовник»

подчеркивает, что сопоставление эротических сцен и мотивов битой дичи перекликается с библейским мотивом кары за грех. Гринуэй использует эту культурную параллель. Например, в сцене, где Майкл и Джорджина занимаются сексом в кладовой, в которой складированы убитые фазаны. Эта связь еды, секса и смерти становится центральной смысловой осью фильма.

Очевидно, что в данном контексте это еще и намек на творчество итальянского контестатора Марко Феррери, ветеринара по первому образованию, что, возможно, и определило характер его фильмов. (Феррери, кстати, как актер снимался в «Свинарнике» Пазолини — фильме о зоофилии и каннибализме.) Гринуэй по первоначальному замыслу хотел назвать свои персонажи именами актеров, как у Феррери в «Большой жратве». И у Гринуэя в «Поваре, воре...», и у Феррери мы обнаруживаем одну и ту же смысловую цепь, связку: «поедание — секс — смерть». В 70-х годах (когда снималась «Большая жратва») связь еды и смерти обнаруживается в творчестве художника Даниеля Споерри, создавшего целое направление Eat Art. В инсталляциях художника тело и пища присутствуют в образе смерти. В одном из финальных эпизодов «Повара, вора...» герой Ришара говорит о том, что самая дорогая пища — та, что имеет черный цвет: «Людям нравится думать, что они едят смерть». По Батаю, секс — это то, что вырывает нас из дискретности тела, мы преодолеваем собственную обособленность и попадаем в непрерывность бытия. Для Батая секс и смерть стоят бок о бок. Кстати, как отмечает Венди Гризвольд, равенство секса и смерти типично и для «трагедии мести», где смерть — это неотрывная часть любви. Феррери добавляет в это уравнение еще и еду. В «Большой жратве» типичные представители общества потребления, пре-

успевающие буржуа, собираются на грандиозную трапезу. К месту их пира подъезжает фургон с мясом (как и в «Поваре, воре...»), они ведут пространные беседы, много едят, совокупляются с проститутками и умирают. Так же бесфабульно и поучительно, как и в фильмах Гринуэя.

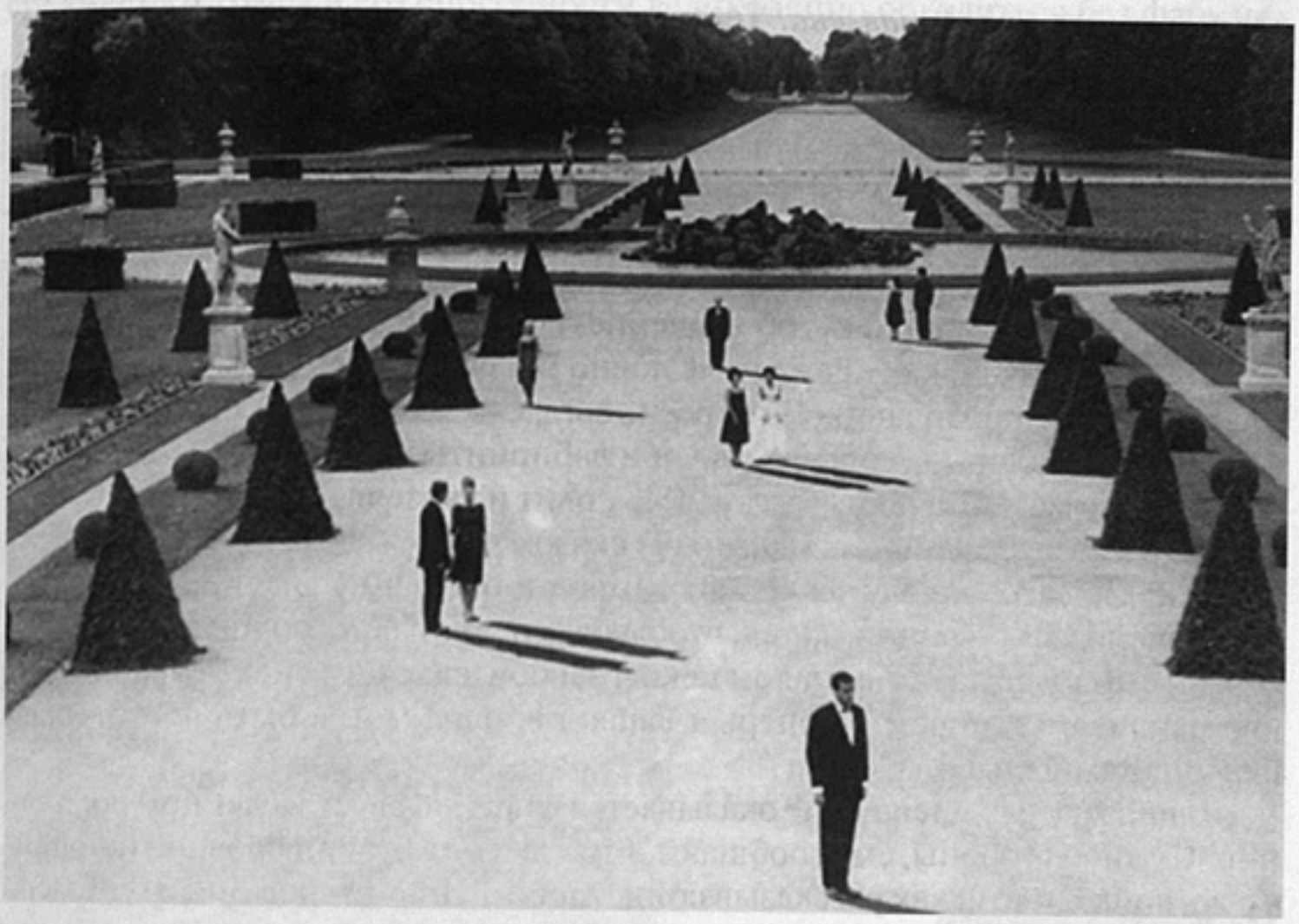
Еда — мощное оральное удовольствие, полагал Фрейд, и Альберт Спика полностью с ним согласен: «Что входит в рот, что выходит из зада — это примерно похоже. Ведь грязные вещи и озорные вещи находятся так близко, и это доказывает, как секс и еда связаны между собой». Фрейдизм — еще одна забавная мишень для Гринуэя. В своих фильмах он с юмором обыгрывает фрейдистские мифологемы. Это и мотив отрезания волос у Самсона как лишение мужской силы с последующим самооскоплением мальчика в «Отсчете утопленников». И эпизод с поеданием яичек барана в «Поваре, воре...», что сделать Альберт Спика заставляет Митчела (Тим Рот), и сам он, подвергающийся гомосексуальному унижению в финале фильма.

В случае со Спикой еда, помимо тупости, подчеркивает его хищнический характер. Он говорит только о еде, строит свои теории относительно связи мирового господства и еды, интересуется вкусом человеческого молока, начитан о тонких подробностях пищеварительной системы коров, знает, что Наполеон любил устрицы по-флорентийски — те устрицы, которые «сами знаете, на что похожи». Желая пошутить, он роняет в тарелку к жене бокал с вином и сыплет в ее еду соль. Методы воздействия Спики на окружающих основаны на употреблении в пищу несъедобного. Это и испражнения, которыми он кормит должника в начале фильма, и страницы книги, которыми он убивает Майкла. Он скармливает поваренку пуговицы, а потом, следуя мрачноватому каламбуру, заставляет Папа съесть собственный пупок. Гринуэй, как и Альберт Спика, — большой любитель каламбуров, игры слов. Узнав об измене Джорджины, Спика кричит: «Я найду его и съем», что по воле автора и происходит с вором в финале фильма.

Кухня в фильме Гринуэя, безусловно, становится еще и метафорой большого мира. В Средние века кухня была метафорой ада: на картинах средневековых художников черти грешников разделывают, подогревают и варят в гигантских котлах, а шеф-повар ада ими закусывает с большим аппетитом, как на картине Джотто «Страшный суд». Позже кухня стала олицетворением «кухни мироздания» — того сложного механизма, который приводит в движение всю Вселенную. Для Гринуэя кухня — это еще и метафора общества потребления, безотходное производство, где все должно быть съедено, переварено и съедено еще раз.

ВИКТОРИЯ СМИРНОВА

Немец, которого не было в Мариенбаде



«В прошлом году в Мариенбаде», режиссер Ален Рене

К середине XX века понятие «субъективная память» становится все более проблематичным. Что значит помнить? И кто действительно помнит? Как и за счет чего мы могли бы сказать, что память является подлинно нашей? И как коллективная память влияет на отношения индивидуальной памяти и истории?

В этой статье речь пойдет о фильмах, где память скорее сближается с рассказом-как-вымыслом нежели с памятью-как-историей в ее потребности воскрешения прошлого. Речь пойдет о картинах, на первый взгляд разных. Одна — «В прошлом году в Мариенбаде» Алена Рене по сценарию Алена Роб-Грийе — имеет дело с вымышленной историей исчезнувшего курорта Мариенбад. Другая, «Хиросима, любовь моя» Алена Рене по сценарию Маргерит Дюрас, напротив, с историей реальной, имеющей «документальную биографию» — идею сделать хроникальный фильм об атомной бомбе (вставки из хроники Хиросимы).

Возможно, было бы правильнее рассматривать «Хиросиму...» вместе с документальной лентой Рене «Ночь и туман». Однако мы попытаемся показать, что не история (как стремление к воскрешению прошлого в его подлинном протекании), но именно вымысел, фикция как элемент содержания, а не художественный прием, играют ключевую роль в развертывании воспоминаний в картине Рене и Дюрас[1]. Поэтому, вопреки всем правилам хронологии, будем двигаться от более позднего «Мариенбада» к более ранней «Хиросиме...». Такое движение позволит «перепрочесть» «Хиросиму...» в непривычном ключе: как произведение, построенное по принципу «перевода» — с языка Неве-

[1] Имеется в виду не вымысел, лежащий в основании любого художественного текста, а вымысел внутри вымысла — то, что в интепретации Ж.Женнетт следовало бы разделять на «фикционное» и «фиктивное».

ра на язык Хиросимы, с языка смерти на язык любви. И как фильма, основанного на идее «соблазнения рассказом[2]», казалось бы, присущей исключительно Роб-Грийе.

1

В «Мариенбаде» речь не идет о конкретной любовной истории или воспоминании о ней. Речь — об идее подобной истории и о том, как она может быть *рассказана* или *представлена*. Театральность и риторичность фильма, как сказал бы Роб-Грийе, выражают не что иное, как свойство любовной речи, ее патетику, романтизм, тягу к эффектности и эффектам. Здесь мы имеем дело с экранизацией любовного словаря[3], а значит, стоит забыть о причинности, об обязательствах внятности, обычно ожидаемых зрителем и «исполняемых» текстом.

Напротив, перед нами бесконечное пространство реального действия – взгляды, прогулки по парку, обольщение, насилие и реплики: «Я уже встречал вас», «Вы такая, как прежде», «Словно мы расстались с вами вчера». Это горизонтальное пространство[4] выстроено согласно законам перспективы — бесконечные коридоры, парковые аллеи и лабиринты, которые словно куда-то ведут. Оно с момента подъема занавеса ловит и зрителя, и персонажа. И тот, и другой уже захвачены, *восхищены* рассказом.

Занавес здесь не случаен — он символ и обещание зрелища. Впрочем, в «Мариенбаде» он поднимается, чтобы немедленно быть опущенным. Начало картины совпадает с финалом некоего любительского спектакля, последняя реплика в котором («Теперь я ваша») вполне могла быть произнесена персонажем Дельфин Сейриг.

Итак, зритель Алена Рене оказывается в крайне двусмысленном положении. С одной стороны, ему сообщают, что «здесь не будет любовной истории, а речь пойдет о том, как рассказывают истории». Иными словами, о верховенстве рассказа как формы[5]. Не случайно именно голос предшествует визуальному описанию того, о чем повествует автор.

С другой стороны, сам фильм словно не желает становиться любовной историей и будто бы отрицает все, кроме бесконечной комбинаторики фраз, репетиции сцен, умножения описаний, разрастания одних и тех же фигур и ситуаций.

Как ни желал бы того Роб-Грийе[6], фильм не уклоняется от того, чтобы обзавестись смыслами. Таково свойство повествования, где любая из фраз ве-

---

[2] Мотив «соблазнения письмом» (рассказом) разрабатывается в работах Ролана Барта, произведениях Алена Роб-Грийе, а также используется Михаилом Рыклиным в статье «Революция на обоях» (см.: Р ы к л и н М. Революция на обоях. В кн.: Р о б - Г р и й е А. Проект революции в Нью-Йорке. М., 1996) и Олегом Аронсоном в статье «Приключение вымысла» (см.: А р о н с о н О. Приключение вымысла. — «Искусство кино», 2002, № 12).

[3] Любовный словарь, как сказал бы Ролан Барт, являет собой царство чистого произвола буквы над смыслом. См.: Б а р т Р.Фрагменты речи влюбленного. М., 1999, с. 430.

[4] Однако, как пишет Ж.Женнетт о Роб-Грийе: «...В пространственно-временном континууме он располагает по горизонтали вертикальное отношение, объединяющее различные варианты одной темы, он располагает в последовательности члены, предназначенные для выбора, *состязание* он транспонирует в *соположение*, подобно тому как афатик, склоняя имя или спрягая глагол, думает, что строит фразу. Ярко выраженный пример такой техники находится на первых страницах «Лабиринта» и особенно в первом абзаце, где на протяжении нескольких строк дается одна ситуация: «Я здесь сейчас один, в надежном укрытии», — а потом три различные (но параллельные) версии противоположной ситуации: «За стеной идет дождь... За стеною — стужа... За стеною — солнце» (и немного дальше: «За стеной идет снег»; и еще дальше: «За стеной шел снег, шел и шел снег, за стеной идет снег»). См.: Ж е н н е т т Ж. Фиксация головокружения. В кн.: Ж е н н е т т Ж. Фигуры. В 2-х т. М., 1998, т. 1, с. 201.

[5] Фильм предлагает себя и в качестве повествования, и в качестве его критики. Это пространство риторическое, абстрактное, воображаемое, пространство, где правит дискурс, а не реальность, которую он будто бы воплощает.

[6] Речь, разумеется, идет о негативизме «антиромана», о намерении Роб-Грийе удержаться от «смысла», «классического субъекта», от правил, навязанных романическим нарративом. О желании создавать максимально интерактивное, максимально открытое поле текста.

дет за собою следующую, любой из поворотов сюжета чреват десятком интерпретаций и всевозможных развязок, возникающих в зрительской голове. Эти интерпретации и составляют внушительный корпус текстов, написанных по поводу «Мариенбада».

Таким образом, диалогическая позиция, которую задает кинороман Алена Роб-Грийе, с одной стороны, предполагает ускользание от любого обретения фабулы. Кинотексты Роб-Грийе — это попытка предъявить возможности кинематографа в его способности великолепно обходиться без фабулы.

«В прошлом году в Мариенбаде»

С другой — текст, который, как сказал бы Рене, творится — читается вместе со зрителем. Фабула самостоятельно «достраивается» в зрительской голове.

2

Обратимся к рассказу, фабула которого является тайной и финал так и не открывает ее.

Была ли в действительности встреча героев в Мариенбаде, или это только фантазия, любовный гипноз, наваждение? Вопреки утверждениям Роб-Грийе, неоднократно отрицавшим ее реальность, сама эта, так и не раскрываемая текстом двусмысленность представляется весьма любопытной. Идет ли речь о воспоминании, которое стерлось из памяти и готово воскреснуть, или же о любовном желании, которое, в свою очередь, не может не быть опосредовано фантазией. Образ любимого здесь сочинен, идеализирован изначально. Однако интересно другое. Любовное воспоминание всегда пронизано вымыслом, представляет собой рассказ. При этом его повествовательность не объясняется неспособностью памяти удерживать прошлое в чистоте — как известно, воспоминание о нем всегда окрашено настоящим.

Речь здесь идет о работе мнемонического, об эффекте «первого взгляда», о бергсоновской мысли, согласно которой восприятие уже есть память. Даже описывая «первый взгляд», любовное время всегда реконструирует настоящее, делая его прошедшим. Чувство влюбленного — того, кто желает влюбиться, — «заражено», опосредовано воспитанием, привычками, вкусом, литературой, наконец, самим желанием быть влюбленным. Не случайно он как будто бы «знает субъект», который по-платоновски *узнается* и *вспоминается*.

Так работает и память «Мариенбада», чьи символы неизменно культурны и отсылают то к живописи (Эрнст и Магритт), то к кинематографу («Вампир» Дрейера, «Ящик Пандоры» Пабста), то к моде (изысканные платья в стиле начала XX века), то к архитектуре (гравюры регулярного парка с его геометрическими лужайками, стрижеными кустарниками, каменными балюстрадами и статуями в мягких, но решительных позах). Бесконечная эскалация символического оказывается идеальным способом абстрагирования, нарочитого ощущения рафинированной культурной игры.

По рассказам Рене в персонаже Дельфин Сейриг он видел Луизу Брукс, заставляя участников съемочной группы проводить недели в Синематеке, отсматривая шедевры немого кино. («Ящик Пандоры» Пабста, дрейеровский «Вампир», а также многочисленный поток детективов серии «Б»). Рене искал свою героиню на показах модных домов, у «Шанель» и «Диора». В итоге образ Сейриг был именно «сконструирован», «скроен» подобно тому, как скроены платья в «Мариенбаде». Здесь чрезвычайно важна метафора «шва», выпячивание «формы», иными словами, того, что исключает любую психологическую естественность, спонтанность и цельность.

Дельфин Сейриг играет модель — тип предельно условный, имперсональный. Модель, как известно, не более чем вешалка для банализированных идеалов. Персонаж «одалживается» вместе с гардеробом «от Шанель», дающим возможность разглядеть в его обладательнице не одну, но множество женщин. Не случайно наряды меняются в пределах одного и того же фрагмента прошлого. Сейриг играет то «женщину в белом», то «женщину в черном», то изображает виктимность в палевом пеньюаре, то недоверие и беззаботность в коротком коктейльном платье.

При этом ощущение непрекращающегося маскарада создается отнюдь не затем, чтобы указать на несовершенство воспоминания. Скорее, речь идет о бесконечной мифологизации образа. Театр любовной памяти здесь потворствует грезам воображения, стремится не к *узнаванию* субъекта, но к бегству в объятья фантазии[7]. К желанию оставаться в поле мистификации, выстраивая своеобразный «экран», который бы защищал персонаж от пугающей инаковости желания Другого.

Таким образом, «культурность», которой отмечены герои «Мариенбада», дает возможность и разыграть свой роман, став участниками общей фантазии, или, если встреча действительно состоялась (эта амбивалентность чрезвычайно важна Алену Рене), раздразнить, обогатить, «олитературить» обоюдную память. Тривиальный курортный роман с дистанции времени должен приобрести драматическую, интригующую предысторию.

Разумеется, ведущую роль в этой эскалации символического играет и мариенбадский отель — красноречивое «место памяти» (в терминологии П.Нора), открывающее неисчерпаемое пространство аллюзий и смыслов. Гостиница — это и замок культуры, барокко как ироническое пространство, где соединяются обратимые знаки различий и тождеств. И место недавней истории: описываемая сценаристом эпоха курортов, всех этих Мариенбадов, Карлсбадов и Баден-Сальс ушла навсегда. И тюрьма — стиль Роб-Грийе неизменно эротизирует пространство отеля, превращая номер в клетку для пленницы. И, наконец, бесконечный источник романных сюжетов.

Отель и — своего рода — рассказчик. Подобно дворцу из андерсеновской сказки[8], он повествует о собственных постояльцах, о слугах, которые давно умерли, о парке, погруженном в молчание и похожем на старинное кладбище. Обращение к старине — пустые ландшафты, покинутые коридоры отеля, статуарность жестов и поз — весьма символично. Все «фигуры» в Мариенба-

---

[7] В одной из сцен X любуется A, которая смотрится в зеркало, таким образом видит и любит себя посредством взгляда X: мы видим, как чужой взгляд управляет нашим собственным.

[8] В «Снежной королеве» замок показывает Герде сны придворных и стражников, принцессы и принца.

де говорят на одном языке — на языке траура, забвения, смерти. Работа смерти здесь рифмуется с работой культуры, наделяющей вещь *символическим* статусом, давая последней индульгенцию вечности.

В начале повествования мы оказываемся в литературном пространстве ибсеновских историй[9]. Не меньшим источником вдохновения служат и ленты эпохи старого Голливуда, и патетические шедевры немого кино, например картины с участием Греты Гарбо. И массовый кинематограф серии «Б» с его пристрастием к вычурным поворотам сюжета, к патетическим страстям, вен-

«Хиросима, любовь моя», режиссер Ален Рене

чающимся смертью, сном или громом небесным. И те, и другие становятся объектом культурной пародии.

Так, Жан-Луи Лётра[10] замечает, что «Мариенбад» очеловечивает статуи («анимированные, оживленные камерой», они создают ощущение жизни, движения) и превращает людей в «метафизические манекены» («Вы выглядите очень живой», «Мы с вами напоминаем два гроба в замерзшем саду»). Дегуманизированное пространство «Мариенбада» имеет дело со знаками и фигурами, это аналитический топос, в котором подлинны не субъекты, а отношения, не *кто* выражает, а *что* выражается.

Речь, таким образом, идет не о том, чтобы демистифицировать зрителя, сделать картину читаемой. Как пишет Ж.Женнетт о «Мариенбаде», «действие не разворачивается, но заворачивается вокруг себя, умножается симметричными или параллельными вариациями в сложной системе отражений, ложных окон и зеркал без амальгамы». Это круговое движение возвращает нас к фразе Рене о том, чтобы «Мариенбад» воспринимали как «документальный фильм о статуе или соборе».

В чем смысл подобного «перераспределения чувственного», как сказал бы Рансьер? Почему «Мариенбад» должен напоминать скульптуру? И зачем Рене настаивает на документальности подобного фильма?

---

[9] Ибсена, как один из источников вдохновения, и Роб-Грийе, и Рене выбрали независимо друг от друга. «Росмер» фигурировал в киносценарии; актрису, играющую А. Рене впервые увидел на сцене в одной из ибсеновских пьес. Кроме «Росмерхольма» в фильме также цитируются «Призраки» и «Когда мы мертвые проснемся».

[10] Leutrat Jean-Louis. L'année dernière à Marienbad. London: British Film Institute, 2001, p. 28—39.

Во-первых — и, как нам кажется, в этом ключе рассуждал режиссер, — собор или статуя могут позволить себе не иметь антропоморфного измерения, избегать реалистической типизации. Реализм здесь употреблен в том исконном значении, в котором его понимали мастера реалистического кино[11]. Рене говорил, что его героями являются не люди, а чувства. Не персонажи здесь разыгрывают спектакль, а, скорее, спектакль разыгрывает их. «Молчание» скульптуры позволяет каждый раз создавать ее смысл и контекст.

Во-вторых — и это принципиально для Роб-Грийе и Рене, — сравнение с архитектурой (собором) указывает на присутствующий в фильме стилистический параллелизм. Рассказ раскручивается подобно бордюру, утверждает акцент не на действии, но на самом описании, на скольжении текста. Иными словами, на том, чтобы — как сказал Роб-Грийе — только описывать, «не заражая вещи иллюзией смысла». «Голос рассказчика, — по словам Жан-Луи Лётра, — будто бы ищет физическую форму, в которую желал бы воплотиться»[12]. Он приглашает нас в лабиринт, скользя, словно без всякой цели, по коридорам отеля, между старинными зеркалами, вдоль гравюр, карнизов и каменных балюстрад. Превосходство голоса, декламации аналогично превосходству рассказа, который уводит наше воображение, обещая и увлекая возможной развязкой. И — будто бы выполняя романные обязательства.

Текст сохраняет дистанцию между голосом и персонажем — прием, постоянно используемый в фильмах Рене. Не случайно традиционная поза в «Мариенбаде» — лицо, устремленное за рамку кадра. Эту позу, столь часто встречающуюся в творчестве Роб-Грийе, Рене объяснял влиянием живописи Пьера делла Франческо. Взгляд персонажей приникнут желанием «попасть за кулисы», поймать умышленно ускользающий смысл. Постоянные обрывки текста — реплики героев, дающие намеки на встречи и ситуации, скандалы и «страшные тайны», имевшие место в «Мариенбаде», — являют собой не более чем речевые коды и социальные ритуалы. Они обнажают «пустоту» языка и состояние зачарованности этой «пустыней».

И, наконец, если говорить о документальности (а Рене настаивал на «документальном фильме о статуе»), то под ней, вероятно, подразумевался определенный род чувственности. Документальность выступает как нечто подлинное, как запечатленная пленкой вечность мгновения. Стало быть, речь шла о метафоре. Кто как не Ален Рене, снявший «Хиросиму...» и «Ночь и туман», отрефлексировал всю условность видовых дефиниций, предъявив иллюзорность «документального» и «подлинность» игрового? «Чувствующая статуя» – своего рода поэтическое воплощение парадокса, который пронизывает собою весь фильм. Как пишет Ж.Женнетт, «гравюры с изображением парка в «Мариенбаде» воспроизводят статую, которая сама воспроизводит пару любовников».

Итак, «В прошлом году в Мариенбаде» концептуализирует принцип фатальности культурного текста. Мельчайшие намеки начинают обретать зловещие смыслы (мрачное прошлое, выдуманные или реальные сцены насилия), произвольный (кем-то сочиненный) сюжет внезапно становится неизбежным. С другой стороны, «Мариенбад» демонстрирует и нечто прямо противоположное. Он говорит о том, что, повторяя «чужой» текст, мы все равно никогда не способны к абсолютному совпадению. Мы словно бы заново рождаем его и таким образом освобождаемся от истории, которая определяет нашу судьбу.

---

[11] Ален Роб-Грийе отнюдь не отрицал ни психологизм, ни реализм (во всяком случае, с момента создания «Мариенбада»). При этом его понимание не похоже на общепринятое. Вот что он, в частности, говорил по поводу ирреальных образов «Мариенбада»: «Проблема состоит в том, чтобы выяснить, является ли неопределенность, свойственная образам фильма, преувеличенной по сравнению с неопределенностью, окружающей нас в повседневной жизни, или она того же самого порядка. Лично у меня такое впечатление, что так все и происходит в действительности... Если мир действительно столь сложен, то необходимо передать его сложность. Повторяю, я забочусь о реализме». — Цит. по: Женнетт Ж. Цит. изд., с. 201.

[12] Leutrat Jean-Louis, ibid., p. 47.

НАТАЛЬЯ СКОРОХОД

Рыцари «Дон Кихота»

МИХАИЛ ЧЕХОВ, МИХАИЛ БУЛГАКОВ, ОРСОН УЭЛЛС

С 2005 года роман «Дон Кихот Ламанчский» оказался в фокусе гуманитарных размышлений, — идет «декада Дон Кихота», связанная с 400-летием его создания. Первый том бессмертного сочинения Мигеля Сервантеса увидел свет в 1605 году, второй — в 1615-м. Конференции, чтения, семинары, театральные инсценировки, выставки освещают разнообразные «события» четырехвековой истории великой книги. Эти факты почти так же увлекательны, как и сами приключения ее бессмертных героев — Дон Кихота и Санчо Пансы. Однако иные исторические эпизоды из «жизни» романа по-прежнему остаются в тени...

«Дон Кихот» Сервантеса — роман о читателе. Он мог бы называться «Дон Кихот — читатель Амадиса Галльского». Один из самых животрепещущих вопросов, разбираемых здесь, — вопрос о напряжении между текстом рыцарского романа, сознанием деревенского обывателя и социальным контекстом. Конфликт предельно прост. Для дона Кихано в книгах — истина. Для социума — опасная ложь.

Один из узлов напряжения разрубается в самом начале повествования: это сцена сожжения библиотеки дона Кихано. Ключница, священник и цирюльник производят ревизию книг героя — библиотеки, которая насчитывает «более ста больших книг в более чем добротных переплетах». По мнению домашних, поскольку эти книги причинили семейству зло, «надобно выбросить в окно, сложить в кучу и поджечь» (перевод Н.Любимова). Происходит отбор книг, подлежащих уничтожению, священник и цирюльник выступают в качестве экспертов. В результате многие тома гибнут в огне, а саму дверь в библиотеку, где все еще стоят тексты, избежавшие смертного приговора, закладывают кирпичом, чтобы неутомимый рыцарь больше никогда туда не проник. Герою же объявляют, что его книги унес волшебник Фрестон, чему он вполне верит как образцовый читатель тех самых книг.

Кстати, этот эпизод, как правило, не входит в сценические и киноверсии «Дон Кихота», он есть лишь в музыкальном фильме Пабста, сделанном для Шаляпина[1]. Ясно, отчего этой сценой пренебрегают инсценировщики: сожжение книг не событийно, этот жест ничего не меняет в судьбе героя, поскольку книги эти уже прочитаны и усвоены. Причем акт чтения для дона Кихано – это акт включения текста в личностный и социальный контекст, и в этом смысле роман Сервантеса — роман, вполне созвучный новейшим философским взглядам на природу чтения.

Вообще говоря, чтение и письмо пронизывают первый и второй том сочинения: то тут, то там находятся какие-то послания, записные книжки, проза и стихи, они читаются и даже выучиваются наизусть, вырываются из контекста, потом контекст обнаруживается, догоняет текст и т.д. Рассказываются и читаются истории, роман постоянно отклоняется от собственного сюжета, въезжая в чужую фабулу, которая в буквальном смысле слова валяется на дороге. То есть роль чтения здесь велика, по сути — сюжетостроительна.

Вторая часть романа вообще двухслойная: Дон Кихот и Санчо Панса уже герои книги, когда они являются в какой-нибудь город или деревушку in

[1] «Дон Кихот» (1933). Авторы сценария Поль Моран, Георг Вильгельм Пабст. Режиссер Георг Вильгельм Пабст. Композитор Жак Ибер. В роли Дон Кихота — Федор Шаляпин.

Михаил Чехов.
1922

сатне — собственной персоной, — о них уже читали. И возникает забавная коллизия: герои сталкиваются со своими романными прототипами, за ними уже как будто тянется символическое поле, с которым приходится бороться. Похожая ситуация возникает при любой попытке креативного чтения[2] романа «Дон Кихот» — будь то инсценировка, спектакль, экранизация, серия графических иллюстраций и т.п. То есть когда этот роман о читателе читается кем-то другим, возникает очень сложная система зеркал, многократных отражений и преломлений. Читатель читает о читателе, который читает или слушает рассказ, и т.д. — совсем как в фильме Уэллса «Леди из Шанхая» (1947), когда кругом зеркала и уже не ясно, где отражение, а где собственно живой человек... Тем более когда опыт чтения реализуется спустя три-четыре сотни лет после создания романа и между нами и героями — пропасть.

К середине XX века мир уже понимал, что пропасть эту нужно не преодолевать, а использовать. Уже прозвучало, что опыт чистого, то есть внеинтерпретационного, чтения неосуществим и сама фигура читателя становилась

[2] То есть чтения, предпринятого ради последующего творческого воплощения.

все более и более значимой, постепенно выдвигаясь из задворок на авансцену литературы. Более того, в некоторых шальных головах уже зародилась мысль, что история того или иного романа — это не история его создания, а история знаковых прочтений.

Так вот, несколько таких если не знаковых, то событийных, ну, может быть, даже и не событийных, а просто любопытных прочтений романа «Дон Кихот» было сделано в XX веке. Мое внимание привлекли три опыта. Их объединяет то, что все они были неудачными, хотя читатели неудачниками вообще-то не были. Неудачи эти — разной природы.

Великий актер Михаил Чехов, начиная с 1927 года сначала в Москве, а потом в эмиграции (в Праге и в США) репетировал, но так никогда и не сыграл роль Дон Кихота. Блестящий прозаик и драматург Михаил Булгаков в 1938 году по заказу написал посредственную пьесу по «Дон Кихоту», которую так и не увидел поставленной, а вскоре после ее завершения умер. Гений кинематографа Орсон Уэллс около двенадцати лет снимал в Испании и Италии фильм «Дон Кихот» по мотивам романа; начал он в 1955-м, последние кадры появились уже где-то в 1971 году, но он так и не завершил работу. Смонтированный другим режиссером и показанный в 1992 году на МКФ в Сан-Хосе фильм откровенно провалился.

Вообще говоря, у этого романа, как считают испанцы, есть три классические интерпретации. Комедийная: человек отстал от жизни, ушел в прошлое, чудит да еще морочит голову и без того чокнутому крестьянину. Героическая: борьба со злом или с обыденщиной. И почвенная: на этой земле вообще все Дон Кихоты, все живут идеалами, историями, мифами, иных субъектов эта почва не производит. Три наших «неудачника» с теми или иными оговорками читали роман как героический. Об этом и пойдет речь: как, каким способом читали роман Михаил Булгаков, Орсон Уэллс и Михаил Чехов и в чем природа их «поражений».

Почти в одно время с читателями-неудачниками, о которых пойдет тут речь, по другую сторону океана появляется еще один любопытный, впрочем, выдуманный читатель этого романа — Пьер Менар. Новелла Хорхе Луиса Борхеса «Пьер Менар, автор Дон Кихота» впоследствии станет знаковым текстом постмодернизма. Интересно, что написана она в 1939 году, когда Ролан Барт только-только получил степень магистра, а Жак Деррида в коротких штанах играл в школьный волейбол.

Так вот, новелла о Менаре являет нам фигуру поэта-символиста довольно странной репутации: в 1914 году, отойдя от прочих дел, поэт решил посвятить остаток жизни роману Сервантеса. Менар задумал ни больше ни меньше, как заново написать «Дон Кихота». Причем «не второго «Дон Кихота» хотел он сочинить — это было бы нетрудно, — но именно «Дон Кихота». Чудачество Пьера Менара заключалось в том, что он хотел «воспроизвести буквально его (Сервантеса. — *Н.С.*) спонтанно созданный роман» (перевод Е.Лысенко). Поэт истратил остаток дней, чтобы, «оставаясь Пьером Менаром, прийти к «Дон Кихоту» через жизненный опыт Пьера Менара» в другой стране, через триста лет после создания этого текста Сервантесом. Увы, опыт оказался неудачным: за десять лет Менар сумел воссоздать лишь пару строк романа. «Мое предприятие по существу не трудно. Чтобы довести его до конца, мне надо быть только бессмертным», — записал поэт на полях своей рукописи за час перед смертью. Но этот бессмысленный жест Менара, по мнению Борхеса, имел глубочайший смысл, ибо он существенно «обогатил кропотливое и примитивное искусство чтения». Теперь, листая ту или другую главу классического испанского романа «Дон Кихот», признается Борхес, он читает строки, как если бы их и вправду написал латиноамериканец-символист Пьер Менар. «Такой прием населяет приключениями самые мирные книги», — подытоживает автор новеллы опыт своего героя; мы же последуем его примеру — попробуем взглянуть на роман «Дон Кихот», как если бы его и вправду писали Чехов, Булгаков или Орсон Уэллс. Тем более что сама идея, высказан-

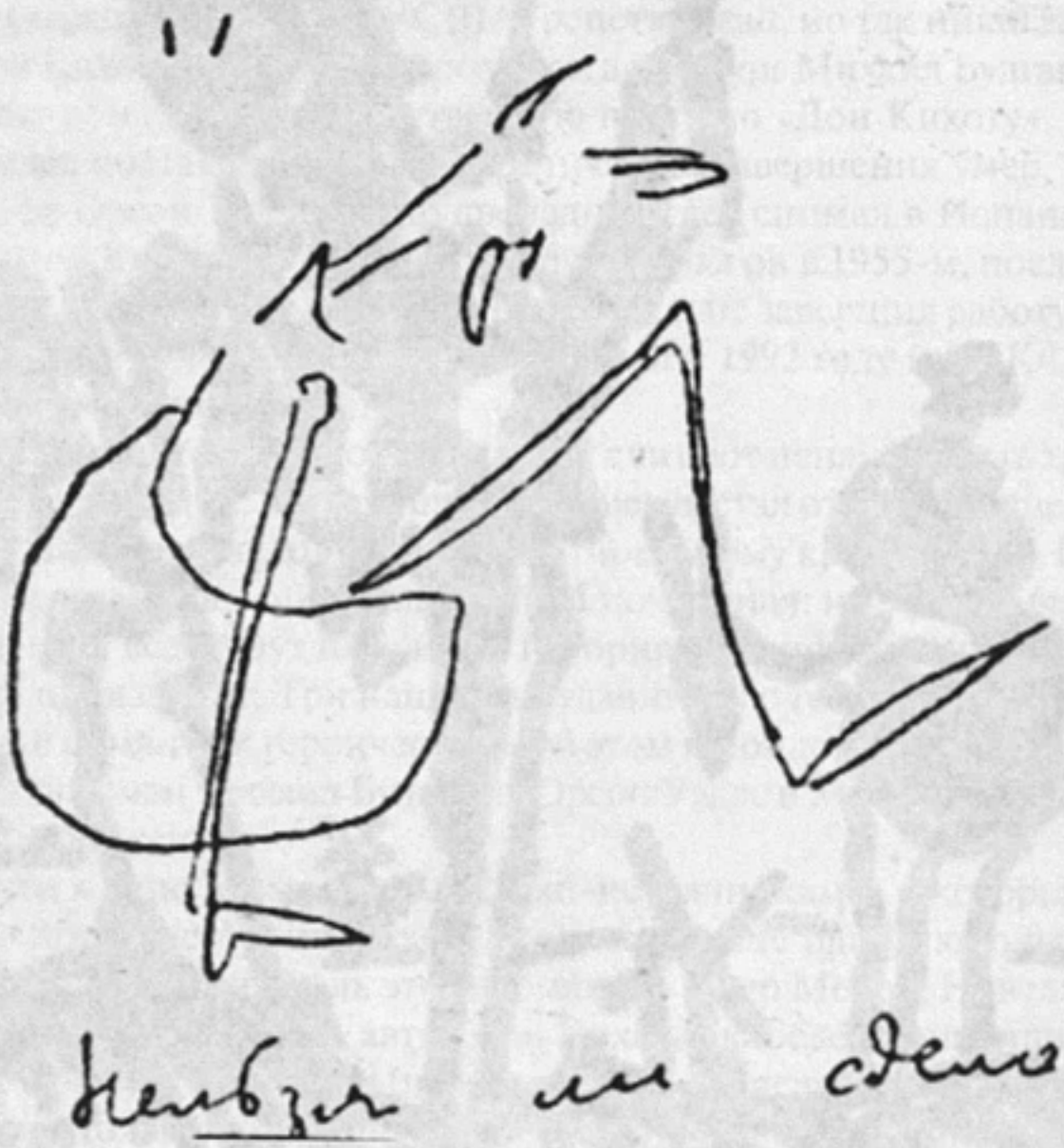
Пабло Пикассо.
«Дон Кихот
и Санчо Панса»

ная Борхесом в новелле, была научно обоснована и подробнейшим образом разработана во второй половине XX века, когда различные школы стали рассматривать акт чтения именно как процесс пересоздания текста читателем. Но, как мы увидим далее, уже и в первой половине века над Европой витал образ подобного чтения-приключения.

Оптимистическая неудача

Михаил Чехов — племянник великого Антона Чехова, гениальный Хлестаков в спектакле Станиславского, Эрик XIV, Гамлет, князь Аблеухов в МХТ-2, создатель собственной театральной системы — раскрыл роман Сервантеса в начале 1920-х годов. К тому времени в творческом методе актера наметился серьезный «идеалистический» крен, он фактически разошелся с позитивистскими взглядами своего учителя К.С.Станиславского на природу актерского существования. Он начал обдумывать, апробировать и строить собственный метод «работы актера над собой». Находясь под серьезнейшим влиянием антропософии Рудольфа Штайнера, Чехов, в отличие от Станиславского, полагал, что актер творит роль не из собственных физических данных и жизненного опыта, а стремясь к образу «извне». По Чехову, актер в репетиционном процессе — с помощью определенных упражнений — сначала мысленно вызывает образ, который ему предстоит сыграть, далее наблюдает за ним,

затем «входит» в контакт, чтобы в результате «подчинить» себя его физическому облику и духовной субстанции, проще говоря, «одеть» его в собственное тело и душу, как в костюм, «подогнав» под своего героя и то, и другое... Очевидно, что система Чехова, хотя и использовала все тот же позитивистский метод (для каждого этапа были разработаны упражнения), была воинствующе идеалистической и рано или поздно должна была прийти в противоречие с материалистической философией страны победившего социализма, где жил и работал актер. Встреча Чехова с романом Сервантеса предельно обнажила это противоречие.



Михаил Чехов рисует Дон Кихота

Вся работа великого актера над ролью — это его длинный диалог с Дон Кихотом. Актер свидетельствует, что без всяких усилий с его стороны еще в начале 1920-х годов Дон Кихот стал «добровольно» являться к нему, повторяя: «Меня надо сыграть». Михаил Чехов (актер отнюдь не героический, невысокий, нос картошкой, не то чтобы полноват, обладающий плавающей мягкой фактурой) убеждал рыцаря, что не может и не должен играть эту роль: «Я проникал в него глубже, я рисовал его самого, я ему показывал — кто он и кто я. Я его победил!» Но он не уходил, он говорил: «Слушай меня, как мелодию, слушай ритмы мои». Битва закончилась в пользу Дон Кихота. «Он, всегда терпевший поражения, — победил. Я потерпел поражение — стал Дон Кихотом».

Действительно, МХТ-2, где служил Чехов, принимает «Дон Кихота» к постановке в конце 1925 года. Начинаются мучительные поиски сценической версии романа. Одну за другой Чехов отвергает бытовые инсценировки Бромлей, Павлович и Аренского и сам вместе с режиссером Виктором Громовым создает окончательный сценический вариант. В 1928 году начинаются репетиции, инсценировка называлась «Дон Кихот Ламанчский, рыцарь печального образа». Спектакль ставили отнюдь не великие режиссеры В.Татаринов и В.Громов, и, конечно же, первая скрипка в репетиционном процессе принадлежала М.Чехову. С января 1928 года актер ведет дневник о Кихоте, где фиксирует стадии своего проникновения в роман.

В дневнике Чехов подробно описал процесс перевоплощения в Дон Кихота как в творение роли «извне». Огромное значение он придает снам и гре-

зам наяву. Часто во время репетиций, бесед об образе он спонтанно набрасывает рисунки пластики, лица, грима, жеста. Он автоматически рисует образ, потом прячет рисунок, чтобы уже после премьеры сравнить свое предчувствие с окончательным результатом. Не правда ли, это напоминает упражнения Десноса и Бретона — автоматическое письмо сюрреалистов? Вспомним, что середина 1920-х годов — начало парижского периода сюрреализма, в 1925 году был опубликован их первый манифест. То есть параллельно репетициям «Дон Кихота» в МХТ-2 где-то в парижском кафе спящий Деснос «диктовал» свои поэмы изумленным слушателям...

Но вернемся к Чехову и Кихоту. Все, что актер видит сначала, — движения и звуки. Он постоянно рисует в дневнике конечности Дон Кихота, образ состоит у него только из рук, ног и копья, причудливо переплетающихся в беге, падении, устремлении. Чехов маленького роста, и копье приобретает в его ви́дении огромное значение — оно должно слиться с человеком и тогда образ станет убедительным. Потом он видит руку, средний палец много длиннее всех прочих и стоит отдельно от остальных. Но не видит лица — только волосы, он не слышит речи — только звуки: ш, щ, м, н, р...

Именно во сне рождается гениальная для театрального исполнения находка — слияние Дон Кихота и Росинанта: «манит сочетать ржанье и глубочайшую скорбь за мир». Вопрос о лошади для сцены — принципиальнейший вопрос, он может быть решен комедийно, как в спектакле М.Брянцева, поставленном в 1926 году в Ленинградском ТЮЗе, где под аплодисменты пионеров Николай Черкасов — Кихот выезжал на сцену на трехколесном велосипеде, украшенном зубастой, буффонной головой лошади на длинной шее, а Борис Чирков — Санчо следовал за ним на велосипеде поменьше, украшенном головой осла на короткой шее. Такой Росинант и такой Серый уже определяли трактовку романа театром: сидя на трехколесном чудовище, рыцарь не мог быть ни героическим, ни печальным — этот образ строился потешно нелепым.

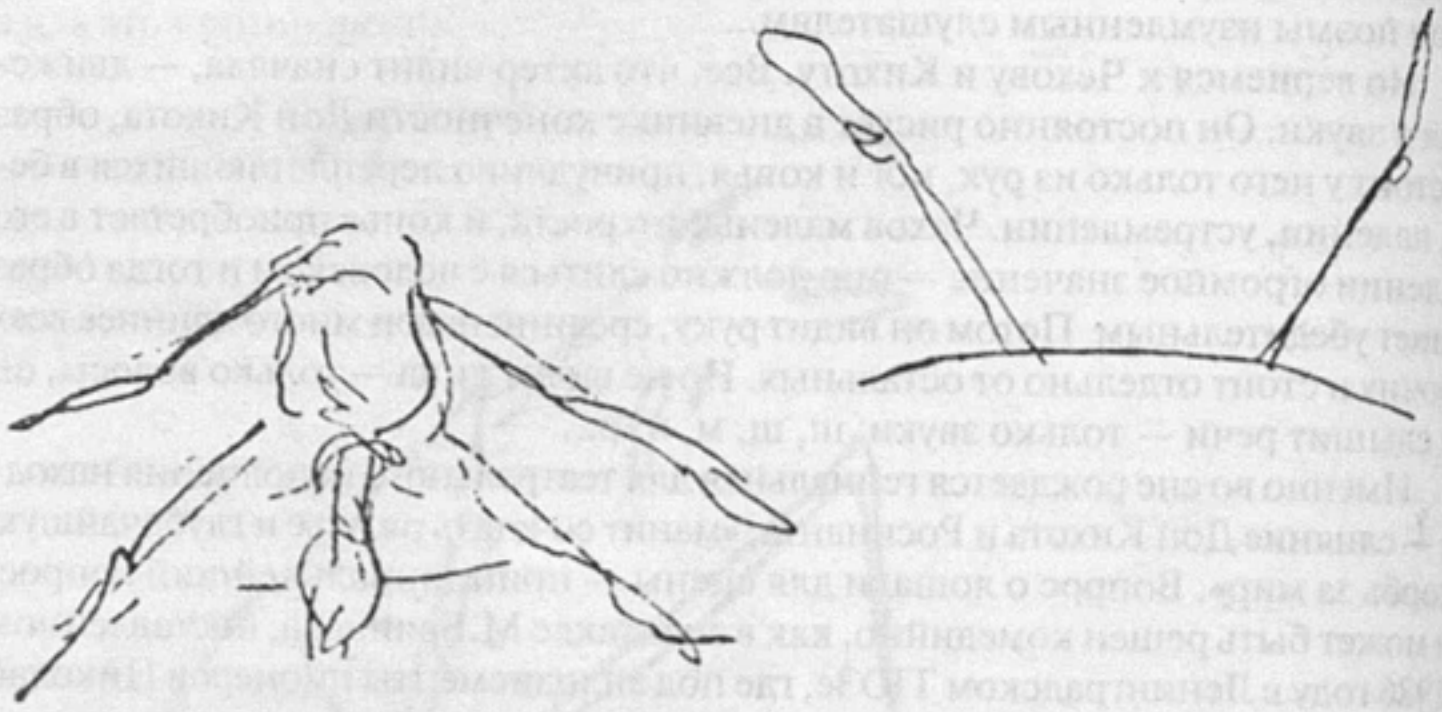
Чехов же решает «вопрос лошади» смело и радикально: его Дон Кихот сливается с Росинантом. Однажды, после репетиции сцены на постоялом дворе, он пишет в дневнике: «Я даже затрясся, когда мой Кихот взял бальзам с огня и заржал». Актер убежден: такое решение будет предельно героическим, и — одновременно — смешным.

Реплики Дон Кихота остаются самым мучительным вопросом для актера. Ему мешают слова. Он хочет говорить только звуками. Или иногда ему снится, что Дон Кихот лепечет, как младенец. Он хочет изъять из образа все бытовое и функциональное. Он хочет, чтобы Дон Кихот говорил стихами, а все вокруг — прозой. Для этого он извлекает из романа стихотворные отрывки и сам переделывает их в реплики и монологи Дон Кихота.

Не в силах «поймать» существо образа, он бунтует против слов и постоянно переписывает пьесу. Во сне он видит наконец фактуру Кихота: он — из пламени. На голове два вихра — языки пламени. Сам он зыбкий, может рассыпаться на искры, он не ходит, не двигается полноценно. Конечно, это еще один шаг во внешнем решении образа, поскольку лишь копье имитирует рост исполнителя, движения могут разрушить эту иллюзию. «Дон Кихот не ходит. Поэтому он преддвижение, это в звуке и постдвижении — падение; всегда комично. Валяется. Валяется на земле Дон Кихот всегда в жалком положении». «Вот он сидит, а ритмы события уже гуляют по его телу» — так пластика, форма начинают складываться, а содержание, смыслы — нет. Душа образа, целостность ускользает от Чехова, ее ухватить он не может.

Далее он опять видит сны. Дон Кихот приходит к нему в образе Люцифера, как существо неприятное: желтые отблески на лице и на всей фигуре. Однажды рыцарь является в образе Мейерхольда, Чехов в восторге записывает: «Дон Кихот всегда в экстазе». Вскоре актер начинает видеть роль в целом. Он находит действенное единство образа: «Дон Кихот не ищет события, он сам их делает». Но каждое событие заканчивается тем, что Дон Кихот рассыпается. После драки он собирает свои члены.

Достраивая «мысленный образ» Кихота, Чехов приходит к выводу, что главное в роли — космическое сознание и любовь. Сцена, когда крестьянка в темноте попала в объятия Дон Кихота, представляется Чехову так: он несет девушку на своей груди, как младенца, пытаясь ее укачать. Девица брыкается и визжит, а в его представлении она заснула. Он хочет показать ее Санчо как чудо. На все реагирует космически, но тело не успевает за порывом, отсюда — юмор.



Рисунки Михаила Чехова во время репетиций «Дон Кихота»

Смерть Дон Кихота видится ему в том же ключе — как естественный космический процесс. Он говорит режиссеру: нельзя ли сделать, чтобы Кихот рассыпался в конце пьесы? «Может быть, сыплются с него латы... разбиваются, и он сам складывается, как ножик, и — конец, но все оправданно. Тогда не будет сантимента». Согласимся, что картина смерти Дон Кихота как «рассыпание» напоминает лучшие, к тому времени еще не созданные, полотна Сальвадора Дали.

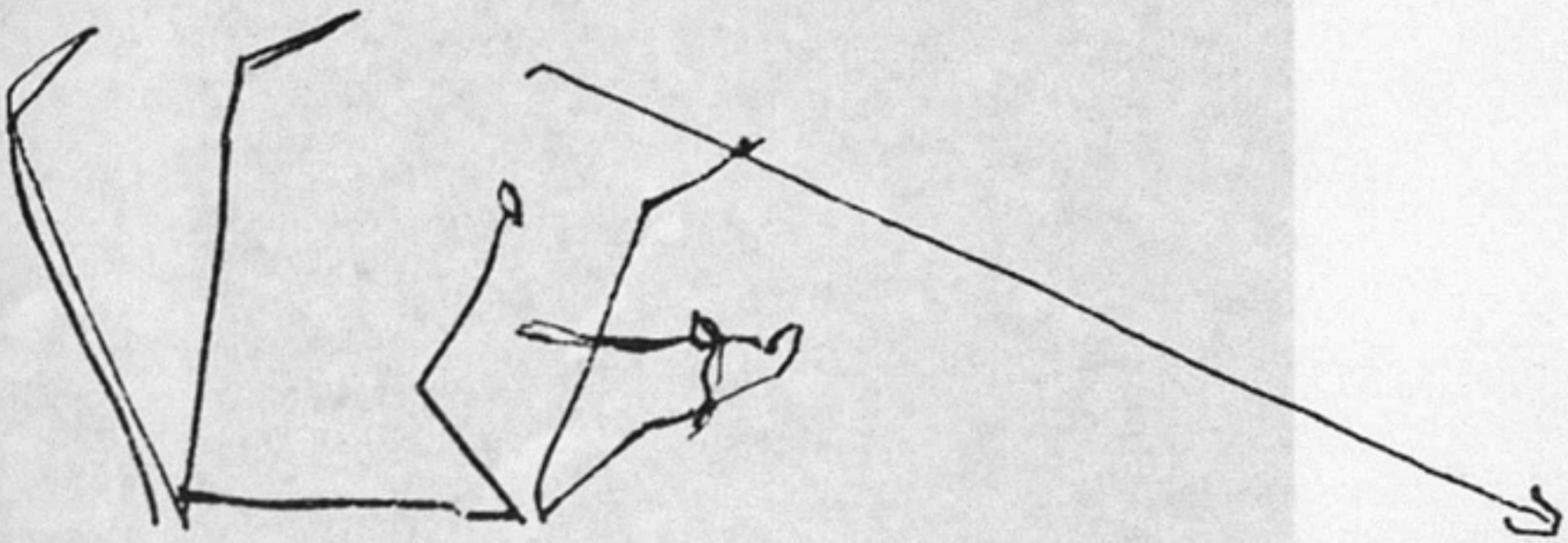
Грезы и сны наяву, мгновенные прозрения, автоматические рисунки – очевидно, в методе чтения Чеховым романа «Дон Кихот» очень много сюрреалистического. Работа над образом «высветляла» для актера все новые и новые грани и возможности его театральной системы и одновременно все больше делала его изгоем системы общественных отношений, в которых он жил и творил.

В результате бесконечных поправок, вносимых в пьесу — а любые изменения текста надо было утверждать в Главреперткоме, — летом 1928 года эта организация не то чтобы запретила, но порекомендовала отложить спектакль. И, как нам представляется, вовсе не политика была тому виной, а воинствующий идеализм инсценировки, в том числе — ржание, вой, бормотания главного персонажа. Дон Кихот говорил стихами, а Санчо отвечал ему прозой, реальные акции становились и вовсе маловразумительными, неясными. Да и сам Чехов уже сомневался, что люди, не читавшие роман, поймут, что к чему.

Чтение романа сюрреалистическим способом вело Чехова к созданию интереснейшего образа — предельно героического внутренне и предельно смешного, если смотреть со стороны. Вне сомнений, закончи МХТ-2 эту работу в 1928 году, театральная история обогатилась бы еще одним гениальным образом Михаила Чехова — Дон Кихотом. Но будем реалистами — столь странный сюрреалистический «Дон Кихот» на сцене МХТ-2 в 1928 году появиться не мог.

Работа над ролью настолько увлекла Чехова, что остановка репетиций была одной из причин его отъезда в Германию, сначала временного, но, как оказалось потом, навсегда. Чехов ставил условием своего возвращения создание театра под собственным руководством, где он мог бы заниматься сво-

ей системой, «новым способом репетирования». Это было нереально. Снимаясь и в Европе, и в Голливуде, играя в театрах Риги и других городов, он не сделал международной карьеры актера, его роли-вершины были позади. Не создал он образов-шедевров и в кино. Случилось так, что Дон Кихот оказался роковой ролью, расколовшей жизнь и карьеру актера на две — по времени почти равные, но такие разные — доли. Может быть, поэтому к этому образу Чехов



Михаил Чехов. «Дон Кихот с копьем»

обращался потом многократно, как будто желая взять реванш над судьбой, планируя ставить и играть хитроумного идальго в Праге и потом — уже в 1940 году — в Америке.

Был и такой знаменательный факт: в 1940 году к нему в Америку приехал Владимир Набоков с готовой инсценировкой, но сотрудничество не состоялось. Чехов в принципе не мог примириться ни с одной инсценировкой, поскольку она есть не что иное, как чтение, а он читал «Дон Кихота» сам, лично, читал иррационально, ждал импульсов и из этих импульсов «ткал» и роль, и все окружение. Импульсы были непредсказуемы, договориться ни с кем актер уже не мог. Мне кажется, в случае с Дон Кихотом его система дошла до логического завершения. Он был абсолютно свободен и так же абсолютно зависим от импульсов и снов. Не мог он окончательно договориться и со своим персонажем. Оба менялись, это был вечный диалог.

Природа неудачи Чехова была сущностной, ее корень — в самой чеховской системе. Советский исследователь сюрреализма Л.Андреев когда-то тонко заметил, что сюрреалистический метод и драматическое искусство несовместимы. Уточним: не то чтобы несовместимы — подобные опыты просто не могут быть закончены. Реальный читатель «Дон Кихота» Михаил Чехов мог бы повторить слова выдуманного читателя Пьера Менара: «Мое предприятие по существу не трудно. Чтобы довести его до конца, мне надо быть только бессмертным».

Кстати, здесь есть любопытный исторический мостик к третьему приключению. Если говорить о карьере Михаила Чехова в эмиграции, она удалась ему лишь в части театральной педагогики. Чехов имел студии, много занимался с киноактерами, в том числе и с голливудскими звездами. Во время службы в Голливуде (1943—1955) он «проходил» некоторые роли со своим куда более удачливым в кино коллегой — Акимом Тамировым. Когда-то они вместе играли на сцене МХТ, теперь же Чехов выступал в качестве «тренера» Тамирова. И когда в 1955 году Орсон Уэллс утвердил последнего на роль Санчо Пансы, именно Чехов помогал ему выстроить роль. Впрочем, не будем нарушать историческую последовательность.

Окончание следует

«Дом-2».
Реалити-шоу, ТНТ

ВЛАДИМИР КОЛОТАЕВ

Забыть «Дом-2»

Я каждый день смотрю телевизор, и уверяю вас, что очень хорошо знаю нашу молодежь!

Из фильма К.Шахназарова «Курьер»

Телевизионный проект «Дом-2» — один из самых успешных в коммерческом отношении продукт российских массмедиа. «Дом-2» ругают, но продолжают смотреть огромное количество россиян (20 процентов населения страны). Высокий рейтинг, постоянный зрительский интерес притягивают рекламодателя. Но программу постоянно критикуют. Политики, должностные лица высокого уровня, священнослужители разных конфессий, простые граждане требуют закрыть проект. «Дом-2» обвиняют в сутенерстве и порнографии, в оскорблении нравственности, в нанесении вреда психике молодого поколения и даже в загрязнении окружающей среды. В итоге 20.10.09 Мосгорсуд подтвердил запрет на трансляцию «Дома-2» в эфире телеканала ТНТ в промежуток времени с 04:00 до 23:00 по московскому времени.

Почему реалити-шоу вызывает такую бурную реакцию, желание закрыть проект и не показывать то, что там происходит? Чем объясняется агрессия очень разных людей, искренне считающих, что программа оскорбляет общественную мораль? Чего добьется общество, если «Дом-2» исчезнет? Станет ли от этого общество лучше, если шоу перестанут показывать?

Что такое «Дом-2» и где там безнравственность?

«Дом-2» — это ежедневная программа, содержание которой составляют репортажи о повседневной жизни молодых людей, пришедших на проект «строить свою любовь». Они разговаривают друг с другом и друг о друге, ругаются, обсуждают перспективы голосования и т.п. Участники пытаются выстраивать «отношения» в доступной им форме, так, как могут. Образуют пары, изменяют, ревнуют, ссорятся, мирятся, дерутся. Это люди, которые, как и в жизни, едят, пьют, разговаривают, маются от безделья, выясняют отношения, но только это показывается всей стране. Их жизнь замкнута периметром, тем для обсуждения немного. Скука повседневности разбавляется достаточно примитивными конкурсами на уровне школьной самодеятельности и бесконечными интригами, скандалами, сплетнями, взаимными обвинениями. Строить любовь у них не очень получается. В большинстве случаев пары держатся недолго, хотя на проекте игралась свадьба, а одна пара ждет ребенка. Юноши и девушки обнаруживают, что жить вместе очень сложно, что они не умеют и не хотят выстраивать отношения с возможным партнером. Да их еще периодически провоцируют, испытывают пары на прочность, подталкивают к конфликтам, которые бедняги не умеют решать. В общем, происходящее на

экране выглядит удручающе. Но программу смотрят, а значит, у зрителей есть потребность следить за происходящим.

В определенном смысле «Дом-2» представляет собой частный и, пожалуй, предельный (если не сказать — запредельный) случай бунта против диктатуры опосредующей системы авторства, фигуры творца, режиссера, любой цензурирующей инстанции, наделенной правом определять то, каким быть каноническому порядку ценностей и с каким идеалом отождествляться субъекту культуры. В «Доме-2» на экран приходит зритель и демонстрирует себя для себя самого, устраняя посредников в виде учителей и авторитетов.

Формат «Дома-2» позволяет практически каждому юноше или девушке стать участником проекта, «попасть в ящик». Существует, конечно, отбор, но его проходят многие. Проект нуждается в новых людях из-за постоянной смены участников. Здесь побывало огромное количество обыкновенных парней и девушек, у которых не было особых талантов, они, что называется, люди с улицы. В центре зрительского внимания оказываются «простые» юноши и девушки со своим внутренним миром, представлениями и чаще всего скудным культурным багажом. Кто-то задержался на один день, кто-то на несколько лет, и за их жизнью наблюдали миллионы. В чем фокус?

«Дом-2» совмещает реальность и условность. Он заявлен как реалити-шоу, но зрителю подается не совсем чистая реальность. Последовательности сцен монтируются, есть постановочные кадры, материал тщательно редактируется, отбирается. Многие ситуации создаются искусственно. Формат запрещает участникам говорить о политике, о книгах и кино, обсуждать социальные проблемы. Это сужает и без того узкий круг тем для бесед.

Но это все-таки не спектакль. Это игра. Участники называют друг друга игроками, оценивая, кто из них сильный игрок, а кто слабый. В этой игре есть явные и неявные правила, но нет сюжета. Участники играют в жизнь, воспроизводя, иногда утрированно, то, что они считают реальностью, и оказываются ближе к «правде жизни», чем хроника или документальное кино. В «Доме-2» так называемый «простой человек», всегда выступающий как потребитель зрелища, получает шанс стать создателем зрелища, отражающего его мир. И это зрелище оказывается невыносимым. Оно пугает не матом и драками. Пьесы Сорокина ставят в Большом театре, фильмы, заполненные нецензурной лексикой, получают премии на фестивалях. В «Доме-2» мат давно «запикивается», драки из эфира убрали, постельные сцены показывать перестали. Но все это почему-то не принимается во внимание критиками шоу, не повлияло на оценку проекта как безнравственного.

Испуг, как представляется, вызывает та самая «нормальная» жизнь, которая проступает из-за монтажа и режиссуры. «Дом-2» отражает и удваивает целый слой социальной реальности именно потому, что в игру попадают простые люди, которые стремятся показать себя, хотят быть интересными, «яркими». Кому адресована эта игра? Таким же, как они. Ведь других зрителей они не знают. Их реальный мир проявляется в содержании их разговоров. Но то, как и о чем они говорят, не многим отличается от высказываний по их адресу на форумах в Сети. Там кого-то хвалят, кого-то ругают, но это делают чаще всего такие же люди, теми же словами и с теми же интонациями.

Шоу действительно показывает реальность. В нем, как в зеркале, отражается не умеющий ни жить, ни играть индивид, пребывающий в своем обычном состоянии, которое считает нормой. Разговоры молодежи «Дома-2» скучны, грубы и примитивны. Фразы полны несусветных штампов, глупостей и пошлостей. И это пугает.

Пугает, например, то, что строители отношений не осознают, на каком примитивном уровне жизни и интересов они находятся. Это уровень грубой архаики с выраженной внутригрупповой иерархией, в которой есть «старички» на положении армейских «дедов» и новички в роли «духов». Отношения мужчин и женщин подчинены жестким патриархальным нормам, согласно которым женщине полагается готовить и убирать, а от мужчины ждут, что он бу-

дет «держать женщину в руках». Патриархальные отношения часто сводят к фольклору, народным гуляниям или к сказкам Арины Родионовны, просвещавшей Пушкина. Это не совсем так. Исследователи деревенского быта, антропологи и этнографы отмечают, что скандал в деревенской общине выполняет важнейшую функцию корректировки социальной иерархии, механизма, уточняющего расстановку сил и распределения ресурсов. Внезапный наезд на соседа и крик на всю деревню из-за пустякового повода позволяют обнаружить слабое звено в связях. Если объект дает слабину, то его можно сдвинуть вниз, к нулевой точке социальной вертикали, «опустить». Если адекватно отвечает, дает отпор, то это повод узнать реальность своего места в обществе, определить, кто из общины на твоей стороне. Еще Эрик Г. Эриксон обращал внимание на контролирующую роль сплетни в сообществах сиу. Распространение сплетен, слухов, «параш» вызвано страхом перед даже намеком на несоответствие формальным образцам, принятым стандартам и нормам. Многочисленные скандалы «Дома-2» выполняют ту же нормативную функцию.

В проекте принимают участие очень разные люди с разным уровнем образования и культуры. Там есть выпускники кулинарного техникума и журфака. Есть успешные в материальном плане просто красивые девушки, умеющие пользоваться своей привлекательной внешностью. Всех их объединяет то, что им нужен «Дом-2» как среда, в которой можно получить признание. Но в этой среде разница в образовании и статусе исчезает. Участники, не сговариваясь, начинают воспроизводить патриархальные, архаичные модели поведения. Жить древней жизнью закрытого сообщества.

«Дом-2»

Вызывают оторопь обманчивые представления героев о себе и о возможностях с помощью телевидения стать знаменитыми. Со стороны видно, как безголосые, никчемные бездельники бредят о статусе супер-мега-звезд. Те, кто не может организовать даже свое время, приготовить себе ужин и убрать со стола, вполне серьезно рассуждают о карьере певцов, шоуменов, продюсеров, думают о будущем успехе. Из всех оснований для подобных грез у этих людей есть только одно — с их умом и талантами они наконец-то попали в телевизор. Теперь их заметят. Слава им обеспечена. Помимо желания стать звездой есть еще желание любви и секса, что в сознании игроков рифмуется. Вся эта реальность подается как безусловная, голая, не прикрытая художественным отстранением. Мы не можем списать теперь все, что делают перед камерами эти люди, на счет извращенного воображения какого-либо режиссера, показывающего жизнь подростков или провинции. Чистая непосредственность на экране вызывает желание, чтобы все это немедленно прекратилось.

Что дает «Дом-2»?

Но программа — не материалы антропологической экспедиции, содержащие данные для последующего исследования. Это зеркало, обращенное к самому субъекту действия. Зритель видит то, что без этого зеркала не было бы обозначено, выделено и определено как объект рефлексии.

Феноменальный успех шоу, безбедно существующего в медийном пространстве в течение многих лет, обеспечен главным образом тем, что разработчики проекта в своих целях успешно используют базовую потребность индивида, желание быть признанным. Телевизионная адаптация этой модели са-

«Дом-2»

ма по себе есть не что иное, как симуляция описанной Гегелем и вновь воспроизведенной в интерпретациях Александра Кожева диалектической системы формирования антропогенного желания, которое, освобождаясь от природного контекста, запускает процесс выведения духа. Иначе говоря, это и есть процесс становления субъекта, который, как известно, формируется в борьбе за признание со стороны другого сознания.

Желание быть желанием другого выталкивает потенциального участника схватки за признание в среду, как кажется, идеально устроенную для борьбы за проявление субъективности. Телевидение выступает в роли гегельянского абсолютного духа — как бы разлитого повсюду, но воплощенного в понятии: зритель, камера, объектив, экран. Дух взирает на схватку глазами миллионов зрителей, точнее — телекамер, направленных на участника шоу, потенциального Господина или Раба. Зритель, как Другой с большой буквы, своим вниманием определяет то, насколько успешно реализуется процесс выведения Духа к самому себе. Надо бы сказать, что не зритель как живое воплощение Духа, как невидимый соучастник действа, влияет на процесс, на судьбу претендента, а все подчиняющий своей власти статистический монстр, цифра, рейтинг. Однако для решения задачи становления субъективности нужно, чтобы антропогенное желание было направлено на объект вожделения, собственно другого. От него надеется получить признание борющийся претендент. Ведь его признание решит судьбу признания большого Другого. Объектом вожделения, разумеется, не может быть абсолютный Другой, хотя именно от него как от высшей инстанции ожидается главный жест признания — нажатие кнопки.

Но для большинства зрителей и потенциальных участников никакого Другого сознания нет, они не видны Волшебному телевизору, который не делает о них передач. Пройдя отбор и став участником игры, юноши и девушки получают признание от самих себя, сидящих по ту сторону экрана и обсуждающих происходящее на форумах.

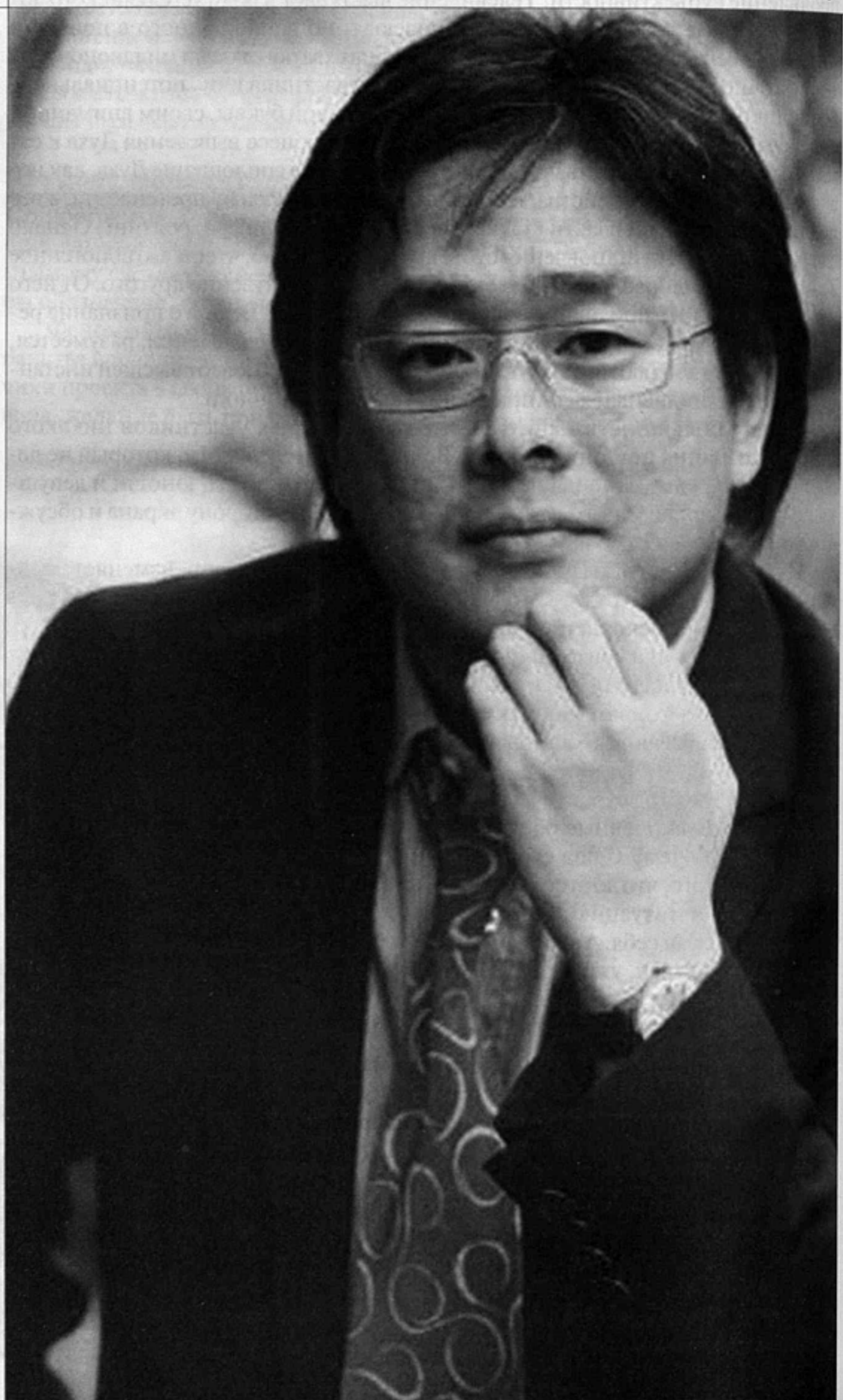
И происходит чудо. Процесс отражения, как и положено, изменяет предмет отражения. В нагрузку к признанию участники и зрители получают преобразующую рефлексию и узнают о себе много нового.

В жизни герои и зрители «Дома-2» матом разговаривают, а на экране мат выделяется из общего потока, «запикивается», становится поводом для штрафов. За драки выгоняют или наказывают. Отношения, которые складываются или не складываются, становятся предметом обсуждения, воспитанные ведущие объясняют, что вот так вот поступать не очень хорошо, а вот так — можно. Что вместо грубости можно девушке цветочки подарить, а за ошибку извиниться. Бесконечные обсуждения того, понравился ли новый участник Бушиной, и почему Саша ссорится с Дашей, наделяют участников языком обозначения того, что до этого было не видимой, а узнаваемой «просто жизнью». Это усложняет ситуацию, создавая место рефлексии, точку, с которой они могут видеть сами себя. А это уже немало. По словам М.М.Бахтина, «дурак, знающий, что он дурак, уже не дурак».

Закрыть... значит забыть?

Факт существования и популярности проекта — это диагноз бедственного состояния общества. Это сигнал, что что-то нужно делать не столько с картинкой, сколько с реальностью. Сегодня общество предпочло засунуть диагноз подальше, в темный угол, чтобы его не было видно. Отказываясь смотреть «Дом-2», мы становимся похожими на одну из бывших участниц, которая — когда ей журналистка напомнила о бойфренде, таскавшем ее перед камерами за волосы, — заявила, что она ничего такого не помнит и что в ее памяти остались только самые светлые эпизоды жизни на проекте. Может ли общество позволить себе роскошь лишать себя возможности соприкасаться с реальностью?

О П Ы Т



Пак Чхан Ук

ПАК ЧХАН УК:

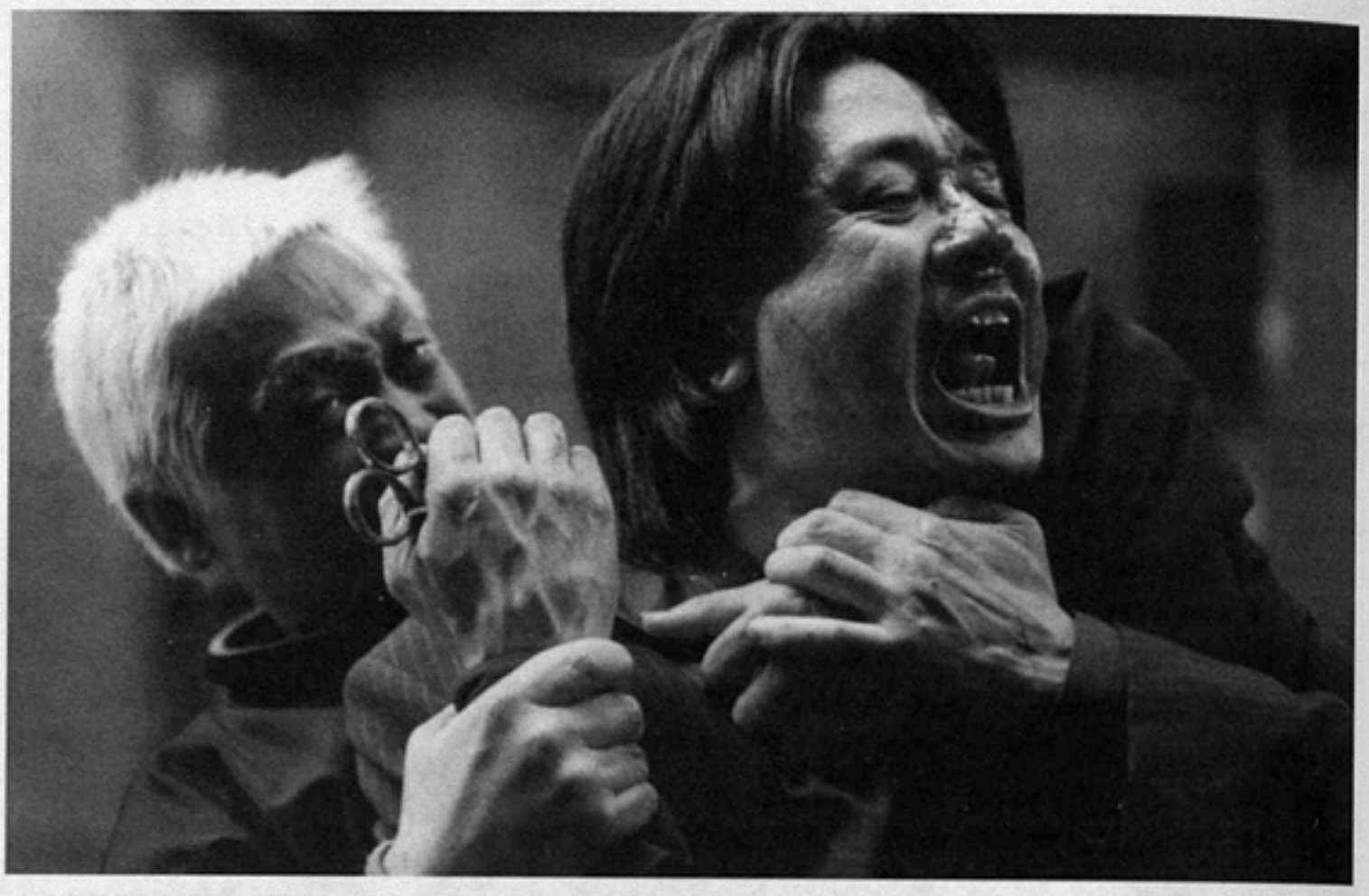
«Новые технологии ограничивают творчество»

Я впервые понял возможности кино, посмотрев фильм Альфреда Хичкока «Головокружение». Благодаря таланту режиссера обычные улицы Сан-Франциско внезапно превратились в волшебное и загадочное место. Мне тоже захотелось взять камеру и снять то, что находится перед моими глазами. Я никогда не был обременен интеллектуальными и политическими теориями. Для меня куда важнее художественное воплощение замысла. В молодости я снимал постоянно, буквально пожирая пленку, как другие глотают книги. Этот этап очень важно пройти на пути к полнометражному фильму, особенно в годы обретения ремесла. В нынешней Южной Корее многие молодые студенты и, в частности, режиссеры не желают смотреть старые фильмы. Они считают, что ничему у них не научатся, что влияние этих картин может стать пагубным: придать их работам старомодный колорит. Смешно это слышать. Увлекаясь новыми технологиями, они тем самым сильно ограничивают себя в творчестве. Чем больше смотришь разные фильмы из разных стран, тем больше обогащаешься, и у тебя появляется шанс создать что-то новое. Свое. Помимо многих фильмов, оказавших на меня влияние, я черпаю вдохновение также в литературе, фотографии и живописи. А когда приступаю к съемке, стараюсь освободиться от этого влияния, чтобы обрести свободу.

Режиссер не способен контролировать все

Переход к действиям — всегда очень болезненный момент в жизни. Мой первый фильм «Луна — это мечта солнца» (1992) критика подвергла разгрому. И он провалился в прокате. Со временем я пришел к выводу, что столь убогий результат объясняется тем, что я недостаточно решительно боролся за достойный бюджет. Я был так счастлив предоставленной возможности снимать, что согласился бы на все. Разумеется, некоторые шедевры создавались в жестких условиях, и их авторам приходилось проявлять изобретательность. Мне это не удалось, и я проиграл. Самым трудным моментом при переходе от теории к практике является работа с актерами. Это так непросто! Можно прочитать тонны книг и просмотреть массу фильмов, но, встретившись с актерами, оказаться в полной растерянности. Наверное, я слишком серьезно воспринял слова Хичкока, который смешно сравнивал актеров с куклами. Все куда сложнее!

Другая трудность заключалась в том, что я не располагал тогда монитором и не имел возможность видеть то, что снимаю. В Южной Корее у режиссера-дебютанта главным на съемке — в статусе почтенного ветерана — является оператор, отвечающий за кадр. А он не давал мне проверять, насколько верно выполняются мои указания. О своей работе я мог судить, только когда отсматривал снятый материал. Очень важно иметь съемочную группу, которой



Oldboy

доверяешь, ибо режиссер не способен все контролировать. Многие члены команды хотят стать режиссерами. Предупреждаю их: если сунул нос в эту профессию, обратного пути нет. Если фильм будет иметь успех, продюсер предложит новый, а если провалится, то, натурально, захочется взять реванш. Это как раз и случилось со мной.

Закон режиссерской разработки

Итак, мне посчастливилось продолжить работу. Я быстро убедился, что все мои фильмы крутятся вокруг одной темы — вины. Действительно, эта проблема давно мучила меня. Почему? Я получил католическое образование; мои родители были глубоко верующими людьми. К тому же я учился в очень важный для страны период — в 80-е годы. Студенты боролись тогда с диктатурой за установление демократии. Среди них были мои друзья, многих из них арестовали, подвергли пыткам. Я же не принимал участие в этой борьбе, и с тех пор меня не покидает чувство вины. Чтобы избежать этой темы, мне не следовало самому писать сценарии. Лучше всего было поступать, как Ридли Скотт, который снимает по заказным сценариям. Но этот выход не для меня. Я не смог бы считать фильмы, снятые по чужим сценариям, своими.

Возьмем, к примеру, Oldboy, снятый по известному роману. Результат сильно отличается от оригинала. К тому же я маниакально не терплю ошибки в синтаксисе, приблизительные выражения и бесполезные подробности. То есть я пишу сам. На базе сценария потом делаю разработку, над которой тружусь не меньше двух месяцев и стараюсь предусмотреть все заранее, чтобы не пришлось искать решения на площадке. На этом этапе я работаю с ближайшими сотрудниками, и каждый из них вносит свою лепту. Я готов исправлять целые эпизоды, если поступает толковое предложение. После этого я стараюсь строго придерживаться режиссерской разработки сценария. Вообще-то, теперь фильм уже может быть снят и без меня!

Некоторые думают, что такая подготовительная работа — тормоз при съемке. Может быть. Но я лично не способен импровизировать на площадке. Да и неуважительно это было бы по отношению к группе. Если люди не знают, чего я от них жду, они останутся пассивными, и это плохо скажется на качестве фильма.

Но я не против импровизации, исходящей от актеров. Они — живая материя фильма! Если актеры чувствуют себя свободно и чем-то вдохновлены, результат может оказаться неожиданным. И освещение, и построение кадра — ничто по сравнению с выражением лица актера. Но как добиться его, нужно-

го, единственного, неповторимого, — тайна. Поэтому в конце концов режиссер не контролирует свой фильм на все сто процентов. Он лишь максимально способствует проявлению актерской энергии, природы. Некоторых своих актеров я спрашивал, следуют ли они моим указаниям. Они дружно отвечали: «Никогда!» Все считали, что режиссер дает противоречивые указания и они должны сделать выбор в соответствии со своим инстинктом. Поэтому невероятно важное значение имеет кастинг. Если он проведен правильно, можно не ждать неприятных сюрпризов по окончании работы. Настоящая работа с актерами происходит помимо съемки, во время неформальных обсуждений. Важно, чтобы обе стороны понимали друг друга и чтобы режиссер умел втолковать актерам то, чего добивается. Пол Ньюмен рассказывал, что Сидни Поллак благодарил актеров за дельные предложения, хотя на самом деле они исходили от него.

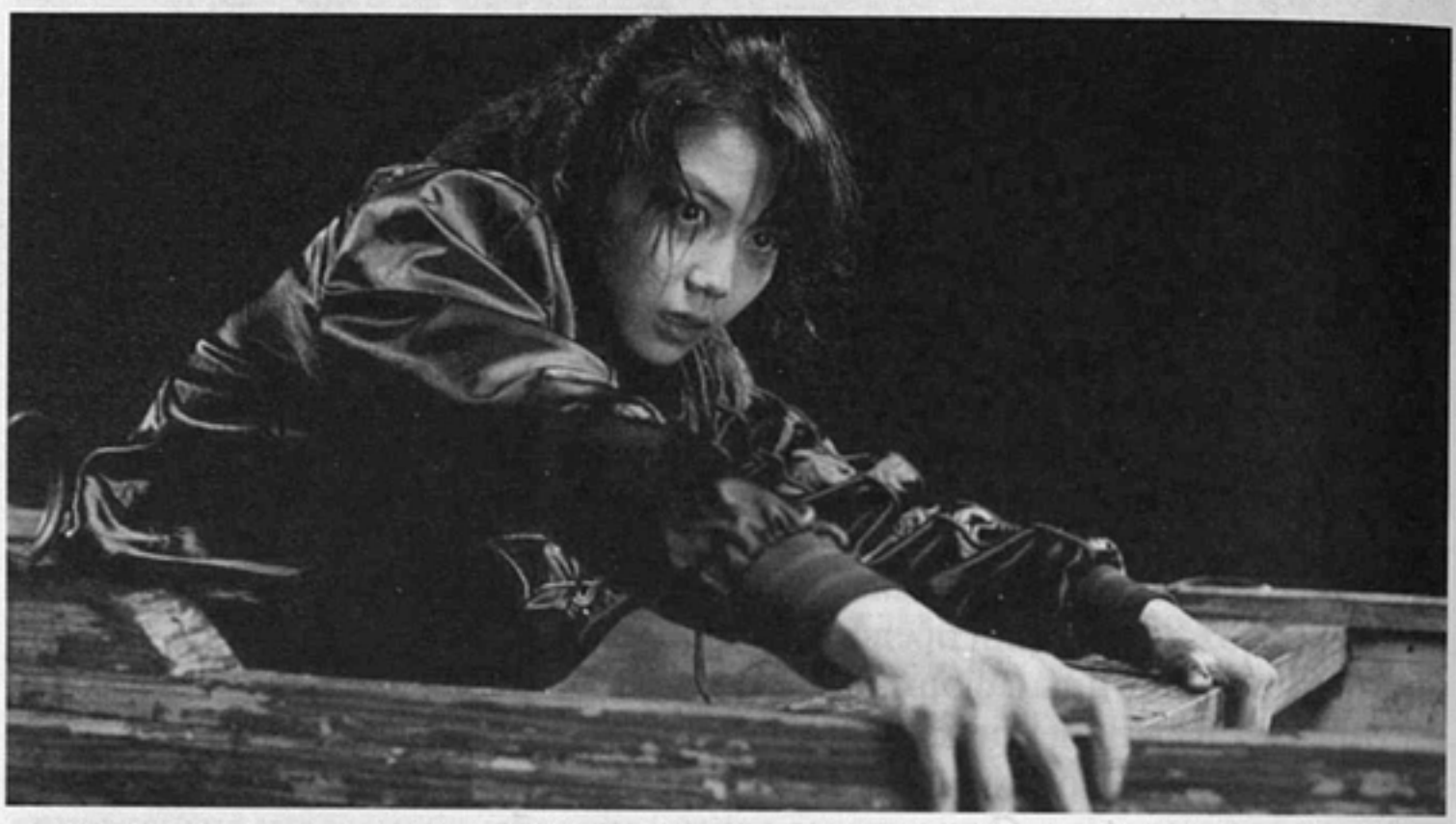
Приспосабливать технику к своим возможностям

Создание фильма предполагает возможность появления разных помех и препятствий. Определяющим является выбор формата. Фильм «Я киборг, но это нормально» снимался в соответствии с бюджетом цифровой 35-*мм* камерой. Она позволяет бесконечно переснимать планы. Для дебютантов это лафа. Они сразу видят результат своей работы. Надо приспосабливать технику к возможностям, которые у вас имеются. Я снимал «Жажду» 35-*мм* камерой на пленке, ибо возможности были предоставлены соответствующие. Обычно я предпочитаю традиционный формат. Он позволяет добиваться минимума контрастности. В Корее режиссеры считают иначе: будто с помощью контрастности они могут добиться более значительного результата. Но это было бы слишком просто. Существуют другие способы произвести впечатление на зрителя.

«Я киборг, но это нормально»

При съемке «Жажды» я добивался туманного изображения, почти нейтрального, как у оператора Сола Лестера. Он был для меня главным оператором и источником вдохновения. На нас оказала влияние и работа такого оператора, как Уильям Эгглсон, своеобразно использующего цвет, прекрасной иллюстрацией чего является цвет в сцене в подвале при красной лампочке.

Новые технологии внесли изменения в характер съемок. Так, все мои последние фильмы снимаются маленькой портативной камерой. Тут и оши-



«Жажда»

биться не страшно, ведь ошибка сразу же о себе заявит. Налицо несомненное преимущество, но оно вызывает бесчисленные споры на съемочной площадке. В разнообразии мнений нетрудно потеряться. Поэтому важнее всего придерживаться того, к чему приходишь в подготовительный период. Тогда удастся не разбрасываться. И все равно по окончании работы каждый фильм становится сюрпризом; вроде бы все предусмотрено, ан нет: творческий процесс — совсем не то что точная наука. Поэтому кино для меня по-прежнему сопряжено с массой волнений и по-прежнему порой приходится драться за него.

В современной Южной Корее киноискусство находится в опасности. Мы проиграли борьбу против соглашений о свободном обмене с США. Защищавшая нас прежде политика квот значительно урезана. Таким образом, нас все активнее теснит суперпродукция Голливуда, а наши картины делают все меньше сборов. Это значит, что следует быть бдительным не только на съемочной площадке, но вне нее.

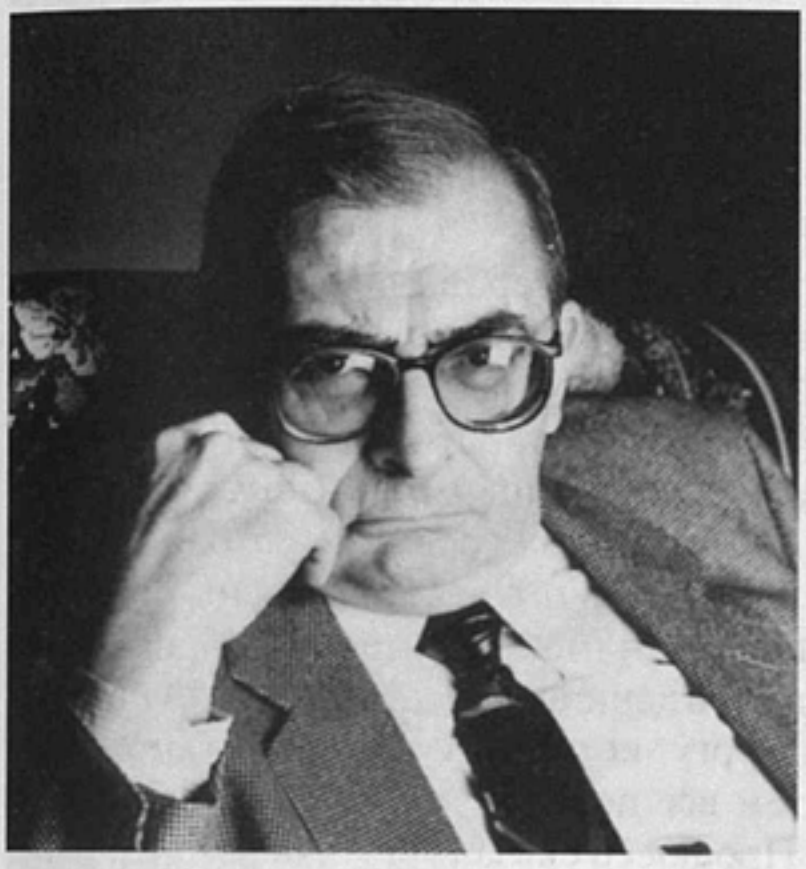
Записал Тома Борез

Studio Ciné Live, 2009, № 8

Перевод с французского А. Брагинского

КЛОД ШАБРОЛЬ:

«Я всего лишь...»



Клод Шаброль

**В ознаменование полувекового юбилея работы в кино Клод Шаброль снял фильм «Беллами», пригласив на главную роль Жерара Депардье.
С рассказа об этой картине он начал беседу с французским кинокритиком, в которой поделился некоторыми секретами своей творческой кухни.**

Драматургически фильм «Беллами» выстроен методом реверса — с конца к началу. Вместе с моим постоянным соавтором Одиль Барски мы начали работу с финала, чтобы затем рассказать, каким образом наш герой дошел до жизни такой. Он, скажем, произносит: «Презирая сам себя, я достиг некоей степени достоинства». То же самое Депардье мог бы сказать и о себе, настолько его герой похож на самого актера. Впервые в жизни я писал роль на конкретного исполнителя. «Беллами» был снят, стало быть, для Жерара Депардье и о нем, во всяком случае, исходя из того, каким он мне представляется. Его имидж весьма близок к персонажам романов Жоржа Сименона. То есть одиноких людей, которые заблуждаются на свой счет.

Вообще-то, я не люблю писать, заранее думая об актерах, которых приглашу в будущий фильм. Даже тогда, когда идеи такого рода сами лезут в голову, что нередко случается. Так, при написании сценария «Церемонии» я знал, что на одну из ролей непременно приглашу Изабель Юппер. Она прочитала сценарий и сразу заявила, что хочет играть почтальона, хотя это и не главная роль. Если бы она выбрала другую, я снял бы совсем иную картину.

С Одиль Барски мы работаем вместе с 1976 года, и с тех пор, как мы написали «Виолетту Нозьер», наш метод работы не изменился. Сначала мы обсуждаем сюжет. Потом я прошу ее набросать вчерне сценарий, а далее запираюсь и завершаю его. Прежде, когда я работал с Полем Жегоффом, все заканчивалось попойкой.

В работе с актерами я придерживаюсь примерно той же стратегии: обсуждаю с ними их образы за обедом перед каждым съемочным днем. Поэтому я редко снимаю утром и предпочитаю начинать в полдень. Указания, которые я им даю, не касаются актерской техники. Например, пойдешь направо, а потом налево. Нет, мы просто обговариваем мельчайшие детали истории. Я рассказываю пустяковые истории, не имеющие отношения к сценарию, чтобы они поняли, чего я добиваюсь. Те, кто привык со мной работать, ждут от меня, когда я прибегну к этому трюку. В момент съемки я избегаю ставить камеру слишком близко к актерам, иначе они бы испытывали неудобство; а если расположить камеру слишком далеко, тогда они интуитивно стали бы искать ее. Я выбираю, стало быть, среднефокусное расстояние, дабы находить-

ся на оптимальном расстоянии. Мне нравится, когда актер сам решает, как играть, без моей подсказки. Если я нахожу во время репетиции, что он слишком медленно двигается, я просто быстрее перемещаю камеру. Таковы мои маленькие уловки.

Для съемки полнометражного фильма особо важное значение имеет подготовительный период. Еще до начала съемок нужно точно представлять себе, чего добиваешься. Иначе, слишком долго раздумывая на площадке, теряешь много времени. Когда я пишу сценарий, каждый знак препинания предполагает определенное движение камеры или размер кадра. У меня все выверено заранее, и я накрепко запоминаю каждый нюанс. А в результате во время съемки мне достаточно бросить взгляд на сценарий, и я уже знаю, на каком я свете. (Между прочим, одна только Изабель Юппер умеет читать мои сценарии между строк и заранее знает его раскадровку.) Короче, мой фильм уже снят сразу после написания сценария[1].

Существует предубеждение, будто для режиссеров «новой волны» сценарий имел второстепенное значение. Ничуть. Может быть, это относится разве что к Жан-Люку Годару, который любил импровизировать на базе написанного. Имея перед началом съемок смутное представление о будущем фильме, смутным получите и результат. Тогда лучше не снимать его вовсе. Со мной такое бывало! Помнится, я согласился на предложение одного продюсера снять фильм по книге жены политического деятеля Франции Эдгара Фора. Я прочитал ее роман и не нашел в нем ничего интересного, но согласился его экранизировать, ибо нуждался в деньгах. Писать сценарий поручили английскому театральному драматургу, который сочинил его, прочитав лишь первую страницу книги, а затем все переиначил. Фантастика! К несчастью, мамаша Фор возмутилась. Продюсер сказал мне, что разорен и что с помощью фильма рассчитывал получить орден Почетного легиона. И начался бардак. К тому же нельзя было не считаться с требованиями проката. Меня заставили снимать в Будапеште — так было дешевле, хотя действие происходит в Париже. «Там есть мост, напоминающий мост Александра III» — сказали мне. В общем, требовали разные вещи. Этот фильм я недавно пересмотрел по кабельному ТВ. Ужас какой-то! Но последний план я снял очень тщательно, и он получился превосходным. Просто превосходным! Посмотрите «Астерикс и Обеликс на Олимпийских играх», и вы все поймете. Один к одному! Бывает, что фильм не получается, если снимаешь его с самыми лучшими намерениями, и наоборот, он удается, если подойти к нему с дурными!

Думается, я разработал вполне действенную систему работы. Дело не в том, что я больше не испытываю неуверенности в себе, а в том, что уже не испытываю страха. Я знаю заранее, как лучше снять задуманную сцену. Вот уже десять лет, как я полностью овладел своей техникой съемки. Я начинаю работу без страха и, стало быть, с удовольствием. Чтобы избежать рутины, я прибегаю к вещам, на которые не осмелился бы прежде. Когда-то считалось, будто нельзя пользоваться камерой с двойной оптикой, чтобы сделать в уголке кадра крупный план, а в другой части получить четкое изображение заднего плана. Я доказал обратное на фильме «Ад» (1994).

Сегодня я стремлюсь к большей чистоте изображения. Я исключаю мелкие движения камеры с замысловатой траекторией. На картине «Чудовищная декада» (1971), которая была моим объяснением в любви жене, я так стремился к великолепию, что получилось полное дерьмо.

Меня удивляют критики, называющие меня бездельником и утверждающие, что моя режиссура ленива. Современное кино с помощью различных спецэффектов подменяет чувство элементарной эмоцией. Я же всегда отдавал предпочтение фильмам, создатели которых доверяют мозговым извилинам зрителя. В этом смысле весьма показательно воздействие на некоторых режис-

[1] Шаброль цитирует Рене Клера: «Мой фильм готов, остается только его снять». — *Прим. переводчика.*

серов практики сериалов. Они считают, что надо снимать все подряд, следить за малейшим жестом актера. А это означает полное отсутствие точки зрения. В начале «Беллами» у меня намеренно мелькают планы города Нима, чтобы доказать абсурдность точки зрения иных режиссеров, которые считают, что чем больше планов в одной сцене, тем более динамичной она выглядит. Минута на экране может показаться бесконечной, если вы станете ее дробить на части. Известна фраза Жана Габена: «Хороший фильм — это история, история, история!» Это не совсем так. История должна быть умной, хорошо сшитой и хорошо рассказанной.

«Беллами»

Меня толкнуло в кино желание спасти мир! Уже в десять лет я писал романы. А так как работа в одиночестве мне не нравилась, я выбрал кинематограф. Конечно, застольный период работы над сценарием не самый веселый, но зато какая радость снимать! Я получаю от этого невероятное наслаждение. Тем, кто это не испытывает, лучше заняться другим делом! Когда я снимал свой первый фильм «Красавчик Серж» (1959), я был так называемым киноманом. Я был влюблен в кино. Меня поражает, что некоторые режиссеры не видели «Носферату» Мурнау. Разве допустимо, чтобы современный писатель никогда не читал «Отверженных» Гюго? Я утверждаю, что обучить технике мизансцены можно за четыре часа, но это не означает, что все могут снимать кино. В моей книге «Как сделать фильм» я делю режиссеров на две категории: рассказчики и поэты. Те, кто считают себя принадлежащими ко второй группе, — люди с претензиями. Лично я считаю себя автором фильмов и, подчас, изготовителем халтуры. (*Смеется.*)

Записал Тома Борез

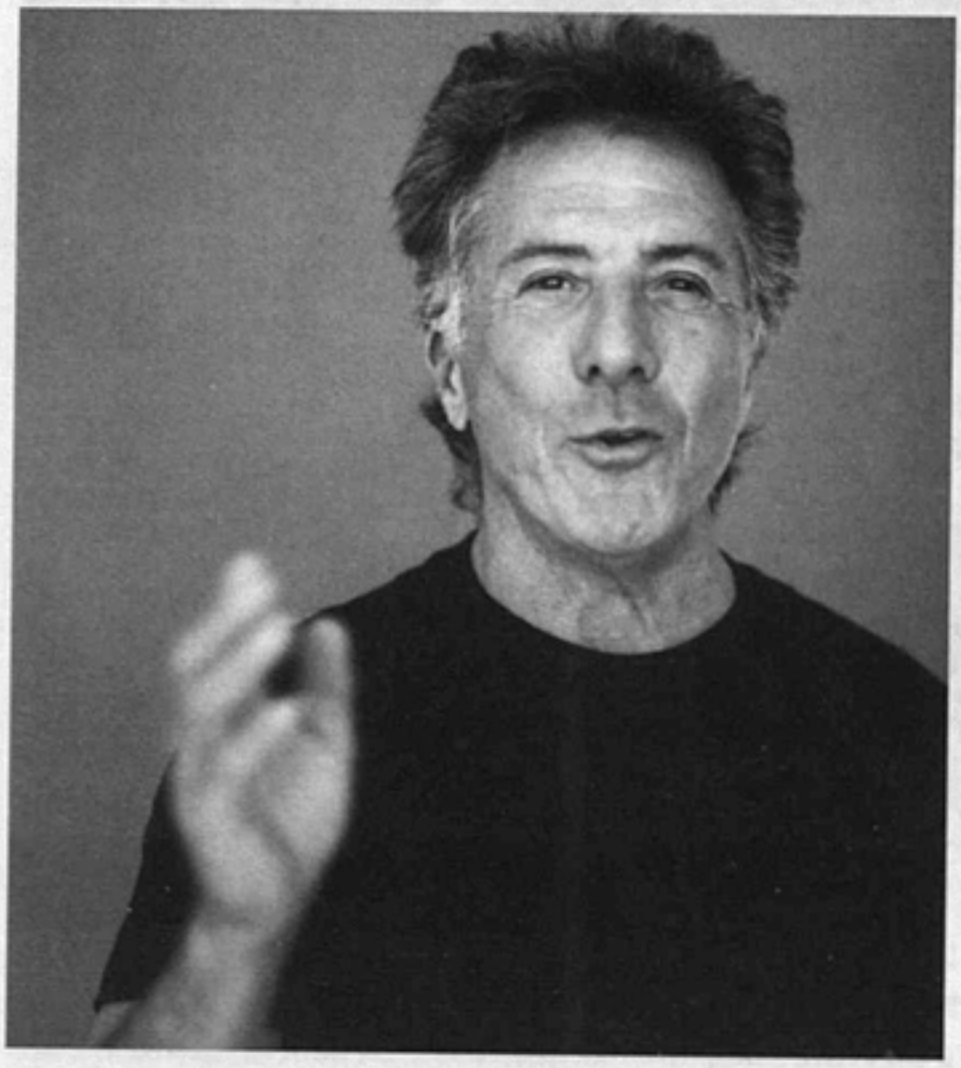
Studio Ciné Live, 2009, № 2

Перевод с французского А. Брагинского

ДАСТИН ХОФФМАН:

«Нельзя осуждать актера за плохую игру!»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ ДЕНИ РОССАНО



Дастин Хоффман

Дени Россано. Ваше сотрудничество с актрисами — от Энн Бэнкрофт в 1987 году в фильме «Выпускник» до Эммы Томпсон в последних лентах отличается исключительной тщательностью проработки, довольно редкой в наше время. А вообще вам труднее работать с женщиной, чем с партнером-мужчиной?

Дастин Хоффман. Не думаю... Бывает, что в таком партнерстве пробегает ток, а бывает и нет... Вспомните фильм «Выпускник», где мы играли с Энн Бэнкрофт. Мы репетировали три недели. Каждое произнесенное нами слово точно соответствовало сценарию — этого добивался режиссер Майк Николс. Мы репетировали как театральный спектакль, и это как раз есть нечто обратное моему последнему фильму — «Последний шанс Харви». Тут нам дали полную свободу — говори, что хочешь! В атмосфере импровизации внезапно возникали нюансы, не заложенные в сценарии, а другие приобретали иной смысл. В работе с Эммой возникло то, что я мог бы назвать настоящей любовью, но лишенной всякой эротики... Большая удача — работать с такой умной, необыкновенной и благородной женщиной. Эмма абсолютно естественно ведет себя на площадке, ей наплевать, где находится камера, и она всех вокруг заражает своей естественностью.

Дени Россано. Но работать с такой актрисой не просто?

Дастин Хоффман. Мы с ней будто вступили во временный брак, причем по любви, а не по расчету. В таком союзе у «супругов» все общее — общие взгляды, вкусы и т.п. В кино такое случается крайне редко, ибо там брак обычно заключается именно по расчету. С Эммой все было иначе.

Дени Россано. И что же такое особенное связало вас с Эммой Томпсон?

Дастин Хоффман. В Чикаго, где мы снимали «Персонаж», у нас с ней были две общие сцены, диалог которых был очень изысканно написан. Но помимо этого мы много времени проводили вместе, подолгу разговаривали и вообще жили общей жизнью. Когда наступила очередь «Последнего шанса Харви» и мы стали обсуждать концепцию фильма, Эмма сказала: «А нельзя ли нам воскресить ту жизнь, которая была у нас в Чикаго, когда мы часами разговаривали в вестибюле отеля, делились друг с другом воспоминаниями...» А мне тогда припомнилось другое. В фильме «Реальная любовь» есть сцена, в которой, узнав о неверности мужа, героиня Эммы открывает свою душу. Я никогда не видел ничего подобного! И я подумал, что «Последний

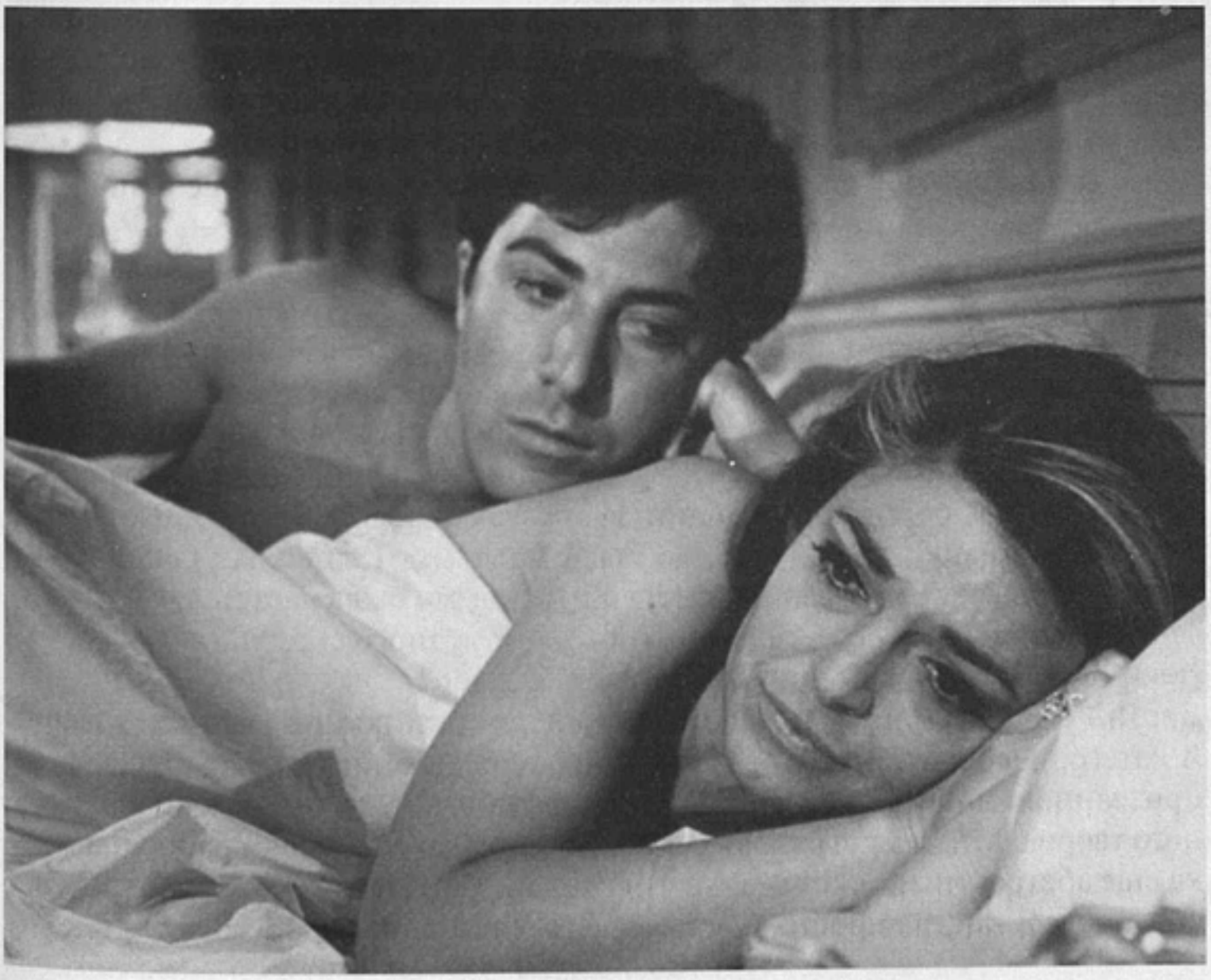
шанс...» хорошо бы снять в этом ключе. Режиссер Джоэл Хопкинс согласился. Мы снимали, движимые эмоциями, плохо представляя себе, во что все это выльется. Но у нас с нашими героями есть одно общее свойство: мы научились защищаться. Возможно, это качество у них даже гипертрофировано; они боятся открыться другому. Но постепенно приходят к мысли, что заслуживают прожить жизнь иначе. И мы, актеры, в какой-то момент поняли, что заслужили сняться в таком фильме.

Дени Россано. В этом фильме Харви влюбляется в довольно позднем возрасте — ему за семьдесят. Что это значило для вас, как для актера?

Дастин Хоффман. С возрастом человек меняется, и тут возникают три возможности: либо он начинает разбираться в жизни, либо наоборот, или же пребывает в некоем законсервированном состоянии, не отдавая себе в этом отчета, как это и происходит с героями фильма. И вот, на склоне дней, они внезапно открывают для себя нечто новое, интимные отношения, прелесть которых от них прежде ускользала. В то же время они страшатся этого нового, ведь интимные отношения — вещь непростая, связанная не с одной лишь физиологией. Оба героя впервые в жизни пытаются быть счастливыми, но поскольку они познали и разочарование, и что такое быть брошенными, то понимают, что теперь могут обрести счастье и не решаются к нему приблизиться. Они достигли того момента в жизни, когда можно, наконец, разрушить возведенные прежде преграды.

Дени Россано. Каким вам видится ваш герой Харви, который, по сути, бездарно прожил свою жизнь?

Дастин Хоффман. Человек, не достигший успеха в своей профессии, обычно мучается сомнениями в правильности выбора, сделанного в тридцать лет. Когда Майк Николс дал мне не присущую моему амплуа роль в «Выпускнике», написанную для Роберта Редфорда, я подумал сначала, что он хочет сыграть со мной злую шутку. Но если бы не та роль, я бы продолжал играть в разных картинах маленькие, пусть даже имеющие успех рольки, иногда получая роль на Бродвее или играя на выезде. Словом, без «Выпускника» я бы оказался в ситуации, близкой той, в которую попал Харви. Было решено, что в этом фильме он станет джазменом — в юности я действительно мечтал стать джа-



«Выпускник», режиссер Майк Николс

«Тутси», режиссер Сидни Поллак

зовым музыкантом. Потом мне показалось, что в актерской профессии я преуспею меньше, чем играя на рояле. У меня, стало быть, много общего с Харви. Разница лишь в том, что ему не встретился свой Майк Николс.

Дени Россано. В отличие от других звезд вашего поколения, вы никогда не доводите свою роль до карикатуры.

Дастин Хоффман. Мне всегда казалось, что я отстаю от других, ибо моя игра, в отличие от большинства коллег, не несет в себе нечто особенное. Джек Николсон, как это всем понятно, всегда остается Джеком! Во мне такого нет. Любители делать пародии говорили, что я для них трудный объект. И мне казалось, что это нехорошо. Я считал, что если в «Последнем шансе...» буду на экране самим собой, получится скучно. Но тогда, по крайней мере, хоть Эмма не будет скучной. Мне кажется, что в этом фильме очень мало фальши – обычно я нахожу ее в своих фильмах в огромном количестве! Как-то Хопкинс сказал мне, что очень волновался, позволив нам импровизировать: он теперь не различает, где кончается игра и начинается жизнь.

Дени Россано. Были ли у вас еще такие же тесные творческие отношения с режиссером, как на съемках «Тутси» с Сидни Поллаком?

Дастин Хоффман. Нет. Иные фильмы для меня просто работа, и тогда это вообще не мой фильм. «Тутси» — особый случай: это мое создание. Вместе с моим другом сценаристом Лэрри Гельбартом мы хотели провести аналогию с теннисом, где средний игрок вполне может одолеть первоклассного. Мы знали, что транссексуал Рене Ришар добился успеха, играя женские роли. А тут я... Первоначально в качестве режиссера был утвержден Хэл Эшби. Но в последний момент был приглашен Сидни. И сразу все завертелось. Однако нельзя сказать, что наше сотрудничество было простым. К приходу Сидни я уже вложил столько сил в этот проект! Да к тому же эта была настоящая сатира на мой собственный статус, как известного, но трудного актера.

Дени Россано. Вы действительно трудный актер?

Дастин Хоффман. Разумеется! Я прекрасно понимаю тех, кто так говорит. Я категорически отвергаю традиционное определение актера как человека, призванного лишь воплотить сочиненное кем-то другим, а не как полновесного творца. Мне всегда казалось, что я должен вложить в написанный, но пока еще абстрактный текст все, на что способен, чтобы вдохнуть жизнь в своего героя. Я иногда просто чувствую, как образ героя пробуждается во мне.

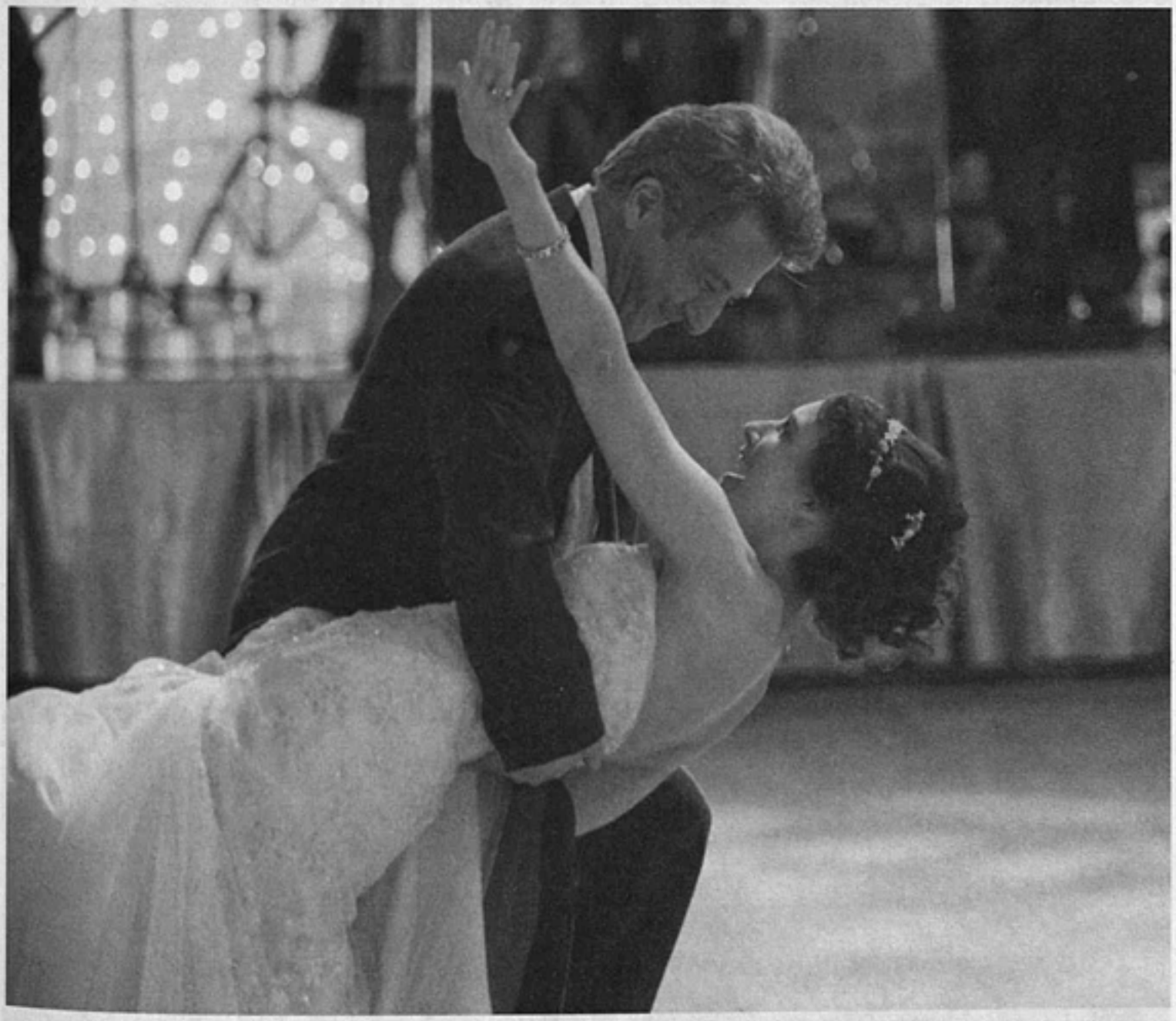
Но мне часто приходится слышать, что, в отличие от всем довольного режиссера, я всегда проявляю свое неудовольствие. Что делать тогда? В большинстве моих фильмов режиссер не был единственным творцом. Знаете, бывает, что двое держат вместе кисть, чтобы написать картину, и каждый думает, что он единственный художник. Так бывает со сценаристом фильма, оператором, снявшим его на пленку, с актером, который говорит: «Я вдохну в образ героя жизнь, я знаю, как это сделать». А потом к работе приступает монтажер. Режиссеру приходится иметь дело со все этим народом. В том, что и как делаю я, многое объясняется тем, что я дебютировал в театре. Творческая работа проявляется как раз во время репетиций и в ходе подготовки пьесы. Но, играя, ты полностью контролируешь роль и являешься сам себе монтажером. В кино эпизоды снимаются вперемешку и могут быть сохранены те, которые вам не нравятся. Мне не понятно, почему больше нет трудных актеров! Если ты обладаешь какой-то властью, почему бы не использовать ее? Ради чего оставаться жертвой? Надо защищать свой труд. Совершенно нетерпимо, что мы не принимаем участие в монтаже. «Последний шанс Харви» — особый случай. Редко случается такая форма сотрудничества. Было сохранено лучшее, что мы сделали, а такое происходит не часто. Я всегда повторяю, что нельзя осуждать актера за плохую игру, ибо это несправедливо, его ведь не приглашают в монтажную. Если он плохо сыграл сцену, а дублей нет, вырежьте всю сцену! Если он вообще плохо играет, замените его другим!

Дени Россано. А не подумываете ли вы сами стать режиссером?

Дастин Хоффман. Конечно. И это может случиться очень скоро. Я убежден, что тогда многие актеры покажут мне, какие и они трудные, и продемонстрируют обратную сторону медали.

Studio Ciné Live, 2009, № 2

Перевод с французского А.Брагинского



«Последний шанс Харви», режиссер Джоэл Хопкинс

Ч Т Е Н И Е

ЕЛЕНА ДОЛГОПЯТ

Зависимость

Запечатанная пачка таблеток на белом столе под очень ярким электрическим светом. Чьи-то руки аккуратнейшим образом крохотным ножичком разнимают прозрачную упаковку, так аккуратно, по склейке, чтобы ее не нарушить.

Из распакованной коробки руки вынимают пластинку с таблетками, выдавливают одну таблетку.

Пластинку вкладывают назад в коробку, закрывают коробку и заворачивают вновь в прозрачную пленку. Подмазывают пленку тоненькой кисточкой, заклеивают, заглаживают.

На белый стол кладется небольшая ступка, в нее опускается таблетка, разминается чем-то вроде пестика. Порошок пересыпается в голубую бумажку.

Аня в стареньком домашнем халате, неприбранная, гладит тщательнейшим образом мужскую рубашку, белую, парадную.

Движения утюга, движения руки, им управляющей, становятся особенно осторожными, воздушными. Утюг разглаживает концы воротника, манжеты... Планку. Мягко обходит пуговицы. Утюг вдруг приподнимается, выпускает пар, шипит. И вновь касается тонкой белой ткани.

Аня ставит утюг на железную подставку гладильной доски. Приподнимает рубашку за плечи. Смотрит на просвет. Идеально!

Рубашку на плечиках вешает в платяной шкаф. Вешает, но шкаф запирать не спешит. Стоит задумчиво, в нерешительности перед его раскрытыми дверцами. Поправляет белый рукав рубашки.

Шкаф поделен на две половины. В левой части — мужские пиджаки, рубашки, брюки, в правой — женские вещи: платья, юбки, кофточки, блузки. Аня замечает, что лацкан мужского пиджака загнут. Она его выправляет. Разглаживает пальцами. Вытаскивает из глубины шкафа, раздвинув платья, дорожную сумку. С плечиков соскальзывает теплая, уютная бордовая кофта. Аня ее подбирает и вешает вновь на плечики. Раскрывает на сумке молнию. Неуверенно смотрит на вещи в шкафу.

Аня несет наполненную сумку из комнаты. Она уже переодета в узкие джинсы, в свитер, кроссовки и выглядит моложе и значительно привлекательнее.

Она входит в прихожую. Ставит сумку на пол. Подходит к закрытой двери маленькой комнаты. На двери табличка: «Объект охраняется ЧОП». Аня приоткрывает дверь.

Мишка, десятилетний сын Ани, не слышит, как открылась дверь в его комнату. Он сидит за компом. Водит по столу мышкой, щелкает клавишами. Экранный отсвет лежит на его лице.

Из приоткрытой щели Аня с нежностью смотрит на сына, рассматривает вихор на макушке, тонкую детскую шею, худую спину... С щемящей нежностью.

Мальчик не отрывает глаз от экрана.

Аня тихо входит в комнату и подходит к Мишке. Он ее не слышит. Она видит из-за его плеча экран. Мальчик рассматривает сайт любителей собак. Картинки собак разных пород с описаниями и ценами на щенков.

А н я (*тихо*). Миша.

Миша вздрагивает, оглядывается. Тут же показывает на картинку.

М и ш а. Мам, смотри, какой пес! (*Увеличивает картинку во весь экран.*) Ужасно умный, он даже за хлебом сам ходит, тут хозяин пишет, он ребенка один раз спас. И у него как раз щенки. То есть от него.

А н я. Замечательный пес. Не для нашего дома.

М и ш а. Ну почему?

А н я. Сынок, я ведь тебе уже много раз говорила, почему. Потому что щенок этот будет на моем попечении, а я и так весь дом тяну плюс работа, я не выдержу просто.

М и ш а. Мама, я буду сам за ним смотреть! Сам! Понимаешь? Я тебе слово даю.

Аня вздыхает. Ерошит ему волосы.

А н я. Ты давно за компьютером сидишь?

М и ш а. Только что.

А н я. Уроки сделал на завтра?

М и ш а. Конечно.

А н я. И математику?

М и ш а. Конечно. Мам, он ведь недорого совсем просит. За такую породу гораздо дороже просят.

А н я. Сынок, давай мы пока отложим этот вопрос. Я приеду, тогда и поговорим.

М и ш а. Ты уезжаешь? (*Он наконец-то замечает, что мать не в домашней одежде.*) А что случилось?

Аня и Миша входят на кухню. Чисто прибранную, уютную. Мирно тикают часы на стене. Аня открывает холодильник. Показывает на кастрюлю.

А н я. Здесь на три дня суп. Скажи папе.

М и ш а. А ты надолго?

А н я. Не знаю, сынок. Как тетя Оля.

М и ш а. Родная тетя?

А н я. Да. Старенькая. Одна живет. Заболела, присмотреть некому, что делать?

М и ш а. Пусть в больнице лежит.

Аня закрывает холодильник.

А н я. Хлеб у вас есть. Творог есть на завтрак.

М и ш а. Ты приезжай скорей.

Она берет его голову, поворачивает к себе его лицо, всматривается в покрасневшие глаза.

А н я. Не сиди так много за компьютером.

М и ш а. Да я немного.

Он выворачивается из ее рук.

А н я. Сядем на дорожку.

Они присаживаются у стола. На столе — накрытая крышкой глубокая тарелка. Мишка проводит по краю тарелки пальцем. Молчат некоторое время. Стучат часы.

А н я. Не горбись.

И Мишка выпрямляет спину.

А н я (*вдруг*). Отчего вы с Димой поссорились?

Мишка поднимает на нее удивленные, наивные глаза.

М и ш а. Откуда ты знаешь?

А н я. Очень сложно догадаться, конечно. Он тебе не звонит, не заходит, ты ему не звонишь, не заходишь. Бином Ньютона.

Мишка опускает глаза, молчит, пальцем ведет по краю тарелки. Мать за ним наблюдает с грустной нежностью.

М и ш а. У меня из-за него двойка по математике. Он мне списать не дал.

А н я. И правильно сделал.

М и ш а. Я же ему даю списывать на русском.

А н я. И сейчас даешь?

М и ш а (*совсем уныло*). Сейчас не даю.

А н я. Знаешь, может, оно и к лучшему. Мне твой Дима никогда не нравился.

М и ш а (*после паузы*). Он веселый.

А н я. Даже слишком.

Аня вдруг хлопает ладонями о колени, так что Мишка поднимает на нее глаза. Мать встает. Мишка вскакивает вслед за ней. Она обнимает его судорожно, крепко, целует в макушку, шепчет:

А н я. Не забоишься один дома?

М и ш а. Нет, конечно.

А н я. Папа сегодня поздно, он отчет пишет. (*Она отстраняет его от себя. Смотрит ему в лицо.*) Не сиди за компьютером, сынок.

М и ш а. Я и не сижу.

А н я. Книжку почитай. И... не огорчайся. Дима... он тебя всегда использовал. Знаешь, есть такие люди, которые брать берут, а отдавать не спешат.

Она гладит его по стриженой голове.

М и ш а (*огорченно*). Я не огорчаюсь. Нисколько.

Аня на заднем сиденье такси. Сумка ее лежит на этом же сиденье. Лицо у Ани задумчивое, сосредоточенное. У водителя что-то бормочет приемник. В машине полумрак. Огни встречных машин пробегают по лицу женщины. Такси сбавляет ход, сворачивает, прижимается к тротуару.

Машина отъезжает от тротуара. Аня с сумкой в руке направляется к подъезду большого сталинского дома. Входит в подъезд.

Сергей сидит на кухне за своим ноутбуком. Большая кухня, холостяцкая, запущенная. На экране — научная статья с массой формул. Статья снабжена фотоснимками космоса: звезды, планеты, галактики...

Сергей слышит звонок в дверь, но от работы отрывается не сразу, прокручивает статью, делает пометку на листке бумаги и тогда только поднимается, не отводя глаза от экрана, что-то еще про себя думая по поводу статьи.

Он заглядывает в глазок и торопливо отворяет входную дверь. Его задумчивое лицо мгновенно проясняется, делается радостным. Аня стоит в дверях перед ним. Она смотрит на него без улыбки, отстраненно.

А н я (*холодно*). Можно к тебе?

Сергей теряется от ее холодности. Берет сумку из ее рук, ставит на пол.

С е р г е й. Тебе ко мне можно в любое время дня и ночи.

Он приближается к шагнувшей в прихожую Ане лицом к лицу, очень близко к ней наклоняется, вытягивает руку, закрывает за Аниной спиной входную дверь.

С е р г е й (*шепчет*). Сумка тяжелая... Ко мне переезжаешь?

Он хочет ее поцеловать, но Аня уворачивается.

А н я. У меня поезд через два часа.

С е р г е й. Что-то случилось?

А н я. Тетя заболела.

Они смотрят друг на друга в скудно освещенной прихожей. Он растерянно и непонимающе. Она — пристально, отчужденно. Именно от этого взгляда он и теряется. Она проскальзывает мимо него из прихожей. Улавливает краем глаза свое отражение в старинном подслеповатом зеркале.

Аня садится на диванчик у стола на кухне. На столе — бумаги, открытый ноутбук (статья, очень красивый снимок из космоса), ярко-синего цвета мобильный телефон, книги. Сергей сдвигает книги на край. Взглянув в экран ноутбука, говорит:

С е р г е й. Новая гипотеза появилась. Насчет темной материи.

Он включает чайник. Чувствуется, что мрачная отстраненность Ани его смущает. Он нервничает и не очень понимает, как себя вести. Садится на табурет напротив нее. Она подбирает со стола бумажку. Разглаживает. Сминает. Он наблюдает за ее руками и совершенно внезапно вдруг наклоняется через стол и целует ее руку. Она откидывается на спинку дивана, практически отпрыгивает.

С е р г е й. Что с тобой?

И глаза его смотрят на нее беспокойно, тревожно, непонимающе.

А н я (*спокойно*). Тетя. Не идет из головы. Как она там.

Она хмуро смотрит на него.

Чайник закипает. Сергей, взглянув на него, поднимается из-за стола.

А н я (*вдруг*). Водка у тебя есть?

С е р г е й. Конечно.

Он открывает холодильник, достает бутылку. Стопки вынимает из шкафчика.

А н я (*обеспокоенно*). Кто-то в дверь звонит.

Он замирает со стопками в руках. Прислушивается к тишине.

С е р г е й. Я не слышал.

А н я. Звонили.

С е р г е й. Да нет.

А н я. И сейчас. Мне кажется, кто-то дверь теребит.

И столько беспокойства в ее лице, что он оставляет стопки на столе и уходит.

Аня вынимает из кармана и разворачивает голубую бумажку, из бумажки вытряхивает в стопку размолотую в порошок таблетку. Свинчивает крышку с бутылки, разливает водку в обе стопки. Все это быстро, но не судорожно; четко, быстро и спокойно, без эмоций. Бумажку заталкивает в карман. Сидит, смотрит, как растворяются, исчезают в водке пылинки. Сергей возвращается.

С е р г е й. Нет там никого.

А н я. Я слышала.

С е р г е й. Я на площадку выходил, никого.

А н я (*упрямо*). Я слышала.

Он садится напротив нее. Смотрит на стопки с водкой. На нее.

С е р г е й. Хочешь, яичницу поджарю?

Она поднимает свою стопку. Смотрит на него. Взгляд отстраненный.

Мелодично звонит его ярко-синий мобильный. Сергей косится на трубку, но в руки не берет.

С е р г е й. Никогда тебя такой не видел.

Он поднимает свою стопку. Аня подносит свою к его и тихонечко ударяет краем о край. Опрокидывает водку в рот.

Он пить свою медлит. Смотрит, как розовеет ее лицо. Но выражение лица при этом не меняется, и взгляд все такой же отстраненный. Телефон смолкает.

Он разом проглатывает свою водку. Сидит, тихо смотрит на нее. Ему становится жарко, и он расстегивает еще одну пуговицу на рубашке (верхняя

и была расстегнута) — вялым движением, как будто ему трудно поднимать руку, двигать пальцами. Как будто он вдруг устал. Она смотрит на него внимательно, но без участия. У него сонно слипаются веки. Рука соскальзывает с колена. Он хочет что-то сказать, но не может. Глаза силятся что-то выразить, но тускнеют. Голова валится на грудь. Он засыпает. И падает во сне вместе с табуретом, буквально обрушивается на пол. Но не просыпается, упав.

Его опрокинутая стопка медленно катится к краю стола. Аня провожает ее пустым взглядом. Стопка докатывается до края, падает, но не разбивается. Аня поднимается с дивана. Смотрит на лежащего Сергея. Спокойно, не спеша, направляется из кухни. Взгляд у нее сосредоточенный.

В прихожей Аня берет свою сумку. Открывает дверь. Выходит.

Закрывает за собой дверь. Дверь закрывается, но замок не защелкивается, так как «язычка» в замке нет.

Дверь эта без номера и не железная, как нынче принято, а простая, деревянная. На площадке перед дверью чисто, ярко горит лампа, за окном ночь. На подоконнике почти по-домашнему — цветок в горшке. К перилам прикручена жестянка для курильщиков.

Аня выходит из подъезда старого сталинского дома. Глаза у нее пустые, невидящие. Распахнув дверь и шагнув за порог, она буквально сталкивается с очень пьяным человеком. Это Илья Семенович. Одет он в отличный костюм, прекрасно на нем сидящий. Но рукав у пиджака разодран. Галстук распущен и болтается, рубашка расстегнута, выглядывает заросшая грудь.

Илья Семенович вопит (Аня наступила ему на ногу), роняет ключи, которые держал в руке (их связка позвякивала в его нетвердой руке). Аня смотрит мимо него, не обращает ни малейшего внимания на его вопль и продолжает идти. Переходит дорогу, едва не попав под пролетающую машину.

Связка ключей поблескивает на сером асфальте. Илья Семенович смотрит на них, щурится. Начинает осторожно наклоняться, теряет равновесие, падает на колени и стонет от боли. Загребает ключи. С трудом поднимается. Вновь его зашатывает, но он удерживается. Стоит некоторое время неподвижно, как бы привыкая к вертикальному положению. Направляется к двери подъезда.

Илья Семенович тупо нажимает кнопку вызова лифта. Но кнопка не загорается, и лифт не гудит, не подъезжает, не распахивает двери... Он отнимает палец от кнопки, тупо смотрит на нее. Надавливает вновь. Идет к лестнице. Хватается за перила, начинает подниматься.

Илья Семенович добирается до площадки с простой деревянной дверью. Ключи выскальзывают и отлетают. Он бросается за ними, но его заносит — прямо в деревянную дверь. Дверь распахивается, и он валится в тускло освещенную прихожую, обо что-то там ударяется, вскрикивает. Становится на карачки и ползет — в глубь квартиры.

Из кухни падает яркий прямоугольник света. Держась, цепляясь за стену, пьяный Илья Семенович поднимается и тащится в кухню.

В кухне Илья Семенович видит лежащего на полу человека, валяющийся табурет, бутылку водки на столе, почти целую. Стопку на полу он не замечает, наступает на нее и раздавливает с хрустом. И хруста не слышит — внимание занято только водкой.

Илья Семенович хватает со стола бутылку, хлебает из горла. Валится на диван, на котором сидела Аня. Лицо у него блаженное, тупо-блаженное. Ярко-

синий мобильный на столе начинает звонить мелодично и нежно. Илья Семенович не обращает на звонок никакого внимания. Он заглатывает водку. Сергей, хозяин квартиры, лежит на полу неподвижно.

К подъезду старого панельного дома подъезжает машина — старый, но в хорошем состоянии «Форд».

Гриша глушит мотор. Выбирается из машины. Он высокий, крепкий, настоящий здоровяк. Лицо у него усталое и бесхитростное, не глупое. Он ставит машину на сигнализацию и направляется к подъезду. На ходу вынимает ключи. Зевает.

Гриша поворачивает ключ в замке, открывает солидную, черным обитую дверь. Входит в темную прихожую, запинается обо что-то, чертыхается. Видит, что из-под двери в комнату сына пробивается свет. Гриша включает свет в прихожей, подходит к двери сына (на двери табличка: «Объект находится под охраной ЧОП»), открывает дверь и видит Мишку за компьютером все в том же призрачном экранном свете.

Отец входит в комнату, и сын оборачивается к нему. Лицо кажется сонным, ошалелым.

М и ш а. Привет, пап.

Г р и ш а. Привет. Давно сидишь?

М и ш а. Да только что!

Г р и ш а. Выключай. Немедленно. (*Смотрит, как сын, нехотя возя мышкой, нажимает «пуск», «выключить компьютер»...*) Что за тетя Оля, мать говорила?

М и ш а. Родная тетя.

Г р и ш а. Что, у нее других родных, что ли, нет? Вечно мать всем на помощь бросается... Иди чистить зубы и спать.

М и ш а. Я чистил уже.

Экран компьютера гаснет.

Г р и ш а. Тогда в постель. Живо.

Мальчик неохотно выбирается из-за стола.

М и ш а. А ты отчет написал?

Г р и ш а. Хочешь почитать?

Мишка возле отца приостанавливается. Задирает голову и смотрит на него.

М и ш а. От тебя вином пахнет.

Г р и ш а. Не пахнет от меня вином.

М и ш а. Или пивом.

Г р и ш а. Много больно разбираешься.

М и ш а. За рулем пиво нельзя.

Г р и ш а (*усмехается*). Кефир нельзя, пиво можно.

М и ш а. Вот скажу маме.

Г р и ш а. Ябеда.

Он дает сыну подзатыльник, но не сильный.

Мишка смеется и убегает из комнаты.

Г р и ш а (*ворчит ему вслед*). Много мать тебе воли дает.

Гриша входит на кухню. Садится у стола. Сидит устало, обессиленно. Долго смотрит на тарелку, накрытую крышкой. Наконец снимает крышку, берет с тарелки котлету и медленно жует.

Дверь в квартиру Сергея приоткрыта. На площадке курит следователь, выглядит он болезненно, лет на шестьдесят. Ясный дневной свет освещает цветущий в горшке на подоконнике цветок. Слышно, как по лестнице кто-то поднимается.

Следователь стряхивает пепел в жестянку и видит поднимающуюся Наталью Анатольевну, грузную, тяжелую — каждая ступенька дается ей с трудом.

Дверь в квартиру вдруг открывается полностью. Из нее выносят носилки. Человек на носилках накрыт с головой простыней. Следователь отступает от дверей подальше, чтобы дать возможность санитарам развернуться с носилками. И Наталья Анатольевна прижимается как можно плотнее к стене. Она толстая и места все равно занимает много, ей жутко, ей раствориться в стене хочется, когда носилки медленно, страшно медленно, проносят-протаскивают мимо нее.

Следователь за ней наблюдает.

Носилки уже пронесли, она провожает их глазами. Ей только пара ступеней осталась до площадки, где стоит следователь.

Носилки исчезли из поля ее зрения. Она поворачивается и сталкивается взглядом со следователем.

Следователь. Лифт у вас не работает.

Наталья Анатольевна (*поднимаясь на последние две ступеньки и переводя дыхание*). Старый. Вечно ломается. (*Тихо следователю.*) Умер?

Смотрит в дверной проем (дверь никто так и не потрудился закрыть, и слышны из проема, глухо, чьи-то голоса).

Следователь. Умер.

Он вздыхает как-то старчески и стряхивает пепел в жестянку.

Наталья Анатольевна. Отчего?

Следователь. Пока не знаем. Сигнал поступил, приехали. (*Морщится.*) Голова что-то болит, погода, наверное, меняется.

Наталья Анатольевна. Я тоже погоду чувствую. Только у меня не голова, а ноги. Лифт еще наш допотопный...

Она смотрит в дверной проем. Переводит взгляд на следователя. Он затягивается.

Следователь. Врач не велит курить. (*Выпускает дым в сторону от женщины.*) А я бы и рад бросить, да не могу, силы воли не хватает.

Наталья Анатольевна. От сигарет голова и болит.

Она вновь взглядом обращается к дверному проему.

Следователь. Вы знали Сергея Николаевича?

Наталья Анатольевна. Здоровались. И то не всегда. Не знала даже, что он Сергей Николаевич.

Следователь. Почему?

Наталья Анатольевна. Его надо спросить. Он через раз здоровался.

Следователь (*грустно улыбается*). Спросить его затруднительно будет.

Наталья Анатольевна. Я за него не могу сказать.

Следователь. Не нравился он вам?

Наталья Анатольевна. Не особенно. Вел себя так... сверху вниз... Он принц крови, а я грязь под ногами.

Следователь. Да, я вас понимаю. У меня зять такой. Он у меня коммерсант, денежки водятся в кармане, а я для него пустое место в этом смысле. Никакой жизненной смекалки.

Наталья Анатольевна. Ну, он (*кивает на дверной проем*) не богатством гордился. Даже не знаю, чем... В лифте, бывало, едет с тобой и молчит. Не видит тебя просто. Я не знаю, как это объяснить. Вот женщина у него была другая, простая, всегда поздоровается, всегда улыбнется, я все удивлялась, как это она с ним.

Следователь. Жила с ним? Постоянно?

Наталья Анатольевна. Иногда бывала. Хорошая женщина, добрая.

Следователь. Давно в последний раз вы ее видели? Не припомните? Если не сложно.

Наталья Анатольевна (*вдруг мнется, но отвечает*). Вчера. Я из окна видела, она из машины выходила. Я удивилась, что она с сумкой. Большая сумка. Времени было около половины двенадцатого. Фильм только что кончился по пятому каналу.

Следователь. Как ее зовут, интересно?

Наталья Анатольевна. Да не знаю, к сожалению.

Следователь гасит окурок в жестянке. И говорит женщине, кивнув на дверной проем:

Следователь. Можно вас попросить? Зайдемте в дом?

Наталья Анатольевна. Ой, нет.

Она пугается и даже отступает.

Следователь. Я вас прошу, буквально на пару минут, для дела.

Наталья Анатольевна. Да я и не была у него сроду.

Следователь. Вот и побываете.

Наталья Анатольевна с опаской проходит за следователем в квартиру.

Квартира старая, но солидная. Она видит часть комнаты из прихожей: книжные шкафы, корешки книг, давно уже здесь нашедших свое место, темный паркетный пол, вытертый; зеркало в прихожей кажется совсем старинным, помутневшим, как будто со старческой катарактой.

Наталья Анатольевна входит за следователем в кухню. Но далеко не проходит. Хрустит под ее ногами разбитое стекло.

На диване сидит Илья Семенович. Сегодня он трезв. Но вид у него совершенно растерзанный, измученный и ошеломленный. Ясно, что он так и провел здесь всю ночь и эту часть дня. Табурет, конечно, уже поднят. Второй (Аниной) стопки нет на столе. Нет и ярко-синего мобильного телефона. Ноутбук закрыт.

Илья Семенович смотрит на вошедшего следователя жалкими умоляющими глазами.

Следователь (*участливо*). Вам таблетку от головной боли дать?

Илья Семенович (*сипло*). Какая у вас?

Следователь. Я по старинке. Анальгин.

Илья Семенович. Нет, мне нельзя анальгин.

Наталья Анатольевна. У меня «Седал-М» есть.

И только тут Илья Семенович ее замечает, так как поворачивает на звук ее голоса голову. И видно, что поворот этот дается ему с трудом.

Наталья Анатольевна. Здравствуйте, Илья Семенович.

Илья Семенович (*больным голосом*). Здравствуйте, Наталья Анатольевна.

Следователь придвигает женщине табурет.

Следователь. Садитесь, пожалуйста, Наталья Анатольевна.

Наталья Анатольевна. Да мне еще ужин готовить.

Следователь. Мы вас надолго не задержим. Очень вас прошу.

Она садится, настороженно глядя на измученного Илью Семеновича.

Следователь (*Наталье Анатольевне*). Можете описать эту женщину?

Наталья Анатольевна. Не знаю...

Следователь. Она выше вас ростом?

Наталья Анатольевна. С меня.

Следователь. Худая?

Наталья Анатольевна. В общем, да. Лицо такое простое. Ничего особенного.

Следователь. Темные волосы?

Наталья Анатольевна. Русые. Губы красивые. Пухлые.

Следователь. Во что она была одета вчера?

Он расспрашивает Наталью Анатольевну, но посматривает и на Илью Семеновича, его реакцию отслеживает.

Наталья Анатольевна. Джинсы, свитер. Легкий такой свитерок. Вчера еще тепло было.

Следователь. Да, погода меняется. (*И вдруг обращается к Илье Семеновичу.*) Встречали вы такую женщину? Худую, невысокую, волосы русые, в джинсах и свитерке.

Илья Семенович отрицательно качает головой и морщится.

Следователь (*Илье Семеновичу*). Ну что ж. Не буду вас больше мучить. Ступайте домой. Из города никуда не выезжайте. И постарайтесь все-таки вспомнить, как вы здесь оказались, о чем говорили с хозяином квартиры, по поводу чего выпивали и не был ли с вами кто еще.

Илья Семенович хватается за виски и стонет.

Следователь (*обеспокоенно*). Дома-то у вас есть таблетки?

Илья Семенович. Есть. Кажется. Я только...

Следователь. Что? Забыли, в какой квартире проживаете? Бывает. У меня брат из армии когда вернулся, так отметил, что имя свое позабыл.

Наталья Анатольевна. В сто шестой он живет.

Илья Семенович стонет, обхватив больную голову.

Илья Семенович. Да помню я квартиру... Я ключи дел куда-то.

Следователь. Это ничего. Вызовем слесаря.

Наталья Анатольевна вдруг что-то как будто припоминает.

Наталья Анатольевна. Она в аптеке работает. Мы один раз ехали в лифте, и я сказала, что забыла лекарство купить, была в аптеке и забыла. Она спросила, что за лекарство. Я объяснила, это, мол, по женским делам. И она мне посоветовала другое, сказала, что фармацевт, что в аптеке работает. Хорошее лекарство посоветовала.

Следователь. Это замечательно.

Наталья Анатольевна. Да, очень хорошее лекарство.

В кухню заглядывает молодой человек, помощник следователя.

Помощник следователя (*озабоченно*). Мобильника нет нигде.

Следователь (*Илье Семеновичу*). Мобильник вы не видели здесь?

Илья Семенович мотает отрицательно больной головой.

Звенит яростно звонок, и Гриша просыпается, открывает глаза. Лежит он в комнате на разложенном диване; одежда брошена на стул, брюки свалились, и носок лежит на полу. Звонок отзвенел. Тихо стрекочут часы.

Гриша привстает. У него глаза соловеют, засыпают. Но звенит опять звонок, и Гриша вскакивает. Чуть не падает на скользком полу, хватает брюки, видит краем глаза в зеркале шкафа свою всклокоченную голову.

Гриша (в брюках, майке, босой, небритый) распахивает входную дверь.

На пороге стоит холодная, с розовым нарумяненным лицом невысокая, шустрая, подвижная, похожая фигурой на девочку подруга жены Ира. Он смотрит на нее разочарованно.

Ира. Ну и холод! Вчера теплынь, сегодня холод, что с климатом? (*Рассматривает всклокоченного Гришу.*) Я тебя с постели сдернула?

Гриша (*сиплым от сна голосом*). Да нет, я уже встал. Ты проходи, а то правда холодом тянет.

Он пропускает ее в дом. Вернее, она сама входит. Она очень активная, настырная, говорливая.

Ира. Аня дома? Привет. Я даже не поздоровалась.

Гриша. Привет. Ани нет.

Ира. Скоро она будет? Мы на час договаривались. Без десяти минут час уже. Тапочки дай. Ты чего такой заторможенный?

Гриша подает ей тапочки.

Гриша. Вряд ли она к часу появится. Она вчера уехала в ночь, у нее тетка заболела.

Ира заталкивает ноги в тапочки.

Ира. Какая тетка?

Г р и ш а. Не знаю. Тетя Оля какая-то. Сказала, что срочно, ничего не объяснила, сказала, потом позвонит. Пока вот не звонила. И я ей не могу дозвониться. Абонент недоступен, и все такое.

И р а (*бормочет, задумавшись*). Тетя Оля, тетя Оля... (*Морщит тонко выщипанные брови. Ее маленькое, накрашенное лицо кажется кукольным.*) Где-то в Тверской области была у нее тетя Оля.

Г р и ш а (*заинтересованно*). Да?

И р а. В институте мы еще учились, она к ней ездила. Если я не путаю ничего. Учительница она бывшая, эта тетя Оля. Одинокая. Вроде так. Глухая деревня какая-то. Там может и не брать мобильный.

Г р и ш а. Черт.

И р а. Да. Запросто.

Г р и ш а. А я нервничаю.

И р а. Не стоит. Все будет в порядке. Разберется, выберется в город и позвонит. Не психуй, береги нервы. Я ведь чего зашла, она мне кофту обещала, теплую. Я даже знаю, где она висит.

И она смотрит на него, улыбаясь.

Г р и ш а (*говорит не очень уверенно, глядя на ее щуплую фигурку*). Да. Понятно.

Ира открывает шкаф в большой комнате; Гриша замечает на полу носок, быстро поднимает его. Ира рассматривает вещи в шкафу, слева мужские, справа — женские. Снимает с плечиков и достает из шкафа теплую бордовую кофту. Прикрывает дверцу. Прикладывает кофту к себе, смотрится в зеркало.

Г р и ш а (*неуверенно, так как кофта явно велика*). Большая.

И р а. Это хорошо. (*Сворачивает кофту.*) Удобно. (*Смотрит на носок в его руке; он торопливо кладет носок на стул.*) Мишку чего-то не слышно, опять за компьютером?

Г р и ш а. Щенка поехал покупать. Мать ему разрешила. Уломал все-таки.

И р а (*с большим сомнением*). Разрешила?

Г р и ш а. Говорит, разрешила. Если врет, убью, выгоню вместе с собакой... Чай хочешь?

Она смотрит на часы.

И р а. Ой, нет, не могу, не успеваю. Пакета нет у тебя лишнего?

Г р и ш а. Где-то был.

Он растерянно оглядывается.

И р а. В кухне посмотри. Вроде там Аня держит. Под раковиной.

Гриша выходит из комнаты.

Ира подходит к стеллажу. Книг немного, в основном, безделушки на полках и фотографии в рамках. Она берет одну из рамок и прячет в свернутую кофту.

Ира едет в полупустом вагоне электрички. Смотрит в окно. Пакет с кофтой лежит на сиденье возле нее. Фотографическая рамка угадывается сквозь пакет, проступает.

За окном проплывают рощица, переезд, домишки...

По проходу идет с гармошкой старик, играет что-то вроде «Синего платочка». Ира сует ему в пакет десятку.

Ира бежит от станции к автобусу. Мотор уже заведен, пыхтит, автобус готов тронуться.

Ира идет по улице дачного поселка. Холодно, из трубы ближайшего домика поднимается дым.

Она поднимается на крыльцо, вынимает на ходу ключ из кармана куртки.

От холодного ветра шумят деревья в саду. Ира открывает дверь и входит в дом. Разувается в коридоре. Входит в комнату.

На диване лицом к стене лежит под пледом Аня, накрытая чуть не с головой, только маковка видна. Ира кладет пакет на стул у изголовья дивана, пакет шуршит.

Горит огонек обогревателя. Ира подносит к нему ладони, шевелит пальцами, согреваясь.

И р а. Гришка переживает, что не звонишь.

Аня не шевелится. Ира переводит взгляд на окно. Наклоняется к стеклу.

И р а. Черт! Надька к нам прется. Я ее перехвачу, не волнуйся.

Аня лежит неподвижно. Стук шагов, хлопок двери. Тишина.

Аня медленно переворачивается на другой бок. Лицо безучастное, без выражения. Она лежит некоторое время неподвижно.

Перед глазами у нее пакет. Она выпрастывает руки, вытаскивает рамку из пакета, кофта соскальзывает на пол. Аня смотрит на фотографию в рамке. Недолго. Что-то в ее взгляде меняется на секунду.

Аня прячет рамку под подушку. Ноги спускает на пол. Наклоняется за кофтой. Надевает кофту, встает, приближается к окну.

За окном, на дорожке, ведущей к дому, стоят Ира и соседка Надя. О чем-то они говорят. Точнее, Надя что-то говорит оживленно, а Ира скучает, кивает, ужасается... Стоит возле них ведро, полное яблок, спелой антоновки.

Гриша стоит в магазине перед стеллажами с молочными продуктами. Вид у него совершенно обескураженный. В руке — корзина с одинокой, сиротливой половинкой черного хлеба.

С о с е д к а (*за кадром*). Проблемы?

Гриша поворачивает голову и видит молодую женщину, свою соседку по лестничной клетке.

Г р и ш а. Здравствуйте. Вот не могу сообразить, какой взять творог. Никогда не обращал внимание, какой Аня творог берет.

С о с е д к а. А что с супругой? Приболела?

Не дожидаясь ответа, соседка берет с полки пачку творога.

Г р и ш а. Тетка ее приболела. Аня поехала помогать. Она у меня — «скорая помощь».

Соседка с насмешливым видом кладет ему в корзину выбранный творог.

Г р и ш а. Спасибо.

С о с е д к а. Ну-с, чем еще могу помочь осиротевшему соседу?

Старик идет по коридору отделения милиции. Смотрит на номера кабинетов. Из одной двери милиционер выводит человека (руки в наручниках). Они проходят мимо старика, он провожает их встревоженными глазами. Смотрит на номер этого кабинета. Стучит, приотворяет дверь. Следователь читает бумаги за столом. Поднимает от бумаг голову и видит старика.

С л е д о в а т е л ь (*радушно*). Входите, Анатолий Иванович, входите.

Старик усаживается у его стола. Молчит. С любопытством оглядывает обстановку.

Ничего особенного. Календарь на стене. Сбоку на столе урчит компьютер. Шкафы. На окне — решетка.

С л е д о в а т е л ь. Холодно на улице?

С т а р и к. Да ничего.

С л е д о в а т е л ь. А я замерз тут сидеть, чаем отогреваюсь. Раньше все кофе пил, да врач запретил.

С т а р и к. Мне тоже запретил, но я пью. Очень люблю кофе.

С л е д о в а т е л ь. Вам заварить? У меня настоящий кофе, из кофеварки, не растворимый.

С т а р и к. Да нет, спасибо. Я уже пил с утра. Я в турке себе варю.

Следователь прихлебывает чай, кружка у него на столе, пар поднимается над чаем.

С л е д о в а т е л ь. Вы по делу, Анатолий Иванович?

С т а р и к (*вздыхает*). Какие у нас дела? Делишки. (*Следователь улыбается. Старик тоже ему улыбается. Он придвигается со стулом к самому столу. Становится серьезен.*) Я вот что беспокою. Покойный был мне должен. (*Следователь молчит, смотрит на старика с любопытством.*) Десять тысяч рублей. В пятницу еще одолжил. Хотелось бы назад. Десять тысяч.

Следователь прихлебывает чай.

С л е д о в а т е л ь. Десять тысяч немало. Я бы еще подумал столько одалживать.

С т а р и к. Очень уж просил. А у меня пенсия как раз.

С л е д о в а т е л ь. Добрый вы человек, Анатолий Иванович. Почему раньше молчали?

Следователь встает из-за стола и идет к сейфу. Открывает сейф, будто собирается достать десять тысяч. Старик вытягивает голову, чтобы посмотреть, что он оттуда, из сейфа, вытащит.

С т а р и к. Сразу как-то неловко было. Он обещал в понедельник вернуть, мне как раз в понедельник за квартиру... Уже среда.

Следователь вынимает из сейфа мятую пачку сигарет. Возвращается с ней к столу.

С л е д о в а т е л ь (*жалуется*). Сам от себя спрятал сигареты, чтоб не соблазняться лишний раз.

С т а р и к. Бросаете?

С л е д о в а т е л ь. И не надеюсь уже. Поменьше стараюсь. Ничего, если я курить буду?

С т а р и к. Мне не мешает.

С л е д о в а т е л ь. Даже не знаю, чем вам помочь. Деньги мы нашли в доме. Но права у меня нет вам из них что-то выдавать. Да и на слово не имею права вам верить. Или у вас расписочка имеется?

С т а р и к. Расписочки нету.

С л е д о в а т е л ь. Я так и думал, что вы по доброте не взяли расписку. И напрасно. Может, конечно, наследники вам поверят на слово...

С т а р и к. А есть наследники?

С л е д о в а т е л ь. Супруга бывшая. Проживает за границей. Вступит в права наследства через полгода.

С т а р и к. И ждать долго, да и не поверит.

С л е д о в а т е л ь. Кто знает? Есть такие, что и без расписки верят. Вы и раньше одалживали Сергею Николаевичу?

С т а р и к. Бывало.

С л е д о в а т е л ь. Какие суммы?

С т а р и к. Небольшие.

С л е д о в а т е л ь. Странно. Деньги у него были. И дома, я вам уже говорил. И счет в банке. (*Звонит телефон.*) Да, милая... Как ты?.. Ты моя умница. Пойди погуляй. Только супу поешь. (*Кладет трубку и улыбается.*) Внучка. Пятерку получила по рисованию.

Старик вежливо улыбается в ответ.

С т а р и к (*кашлянув*). Еще хотел узнать... Если можно...

С л е д о в а т е л ь. Конечно. Спрашивайте, не стесняйтесь.

С т а р и к. Премии мне не полагается? Ну, за то, что я милицию вызвал. Дал, так сказать, сигнал органам.

Следователь снова улыбается, гасит сигарету в пепельнице.

С л е д о в а т е л ь. Премии вам не полагается. К моему большому сожалению. Была бы моя воля, непременно бы выписал тысяч двадцать. Но воли моей нет.

С т а р и к (*вздыхает*). Все мы люди подневольные.

Слышна трель звонка. Шаги.

И р а (*за кадром*). Да. Привет... да, точно... конечно. Очень хорошо. Сейчас... Эй, Мишка! Возьми трубку. Тебя.

М и ш а (*за кадром, кричит*). Кто?.. Мама!

Аня замирает в темноте у стены.

М и ш а (*за кадром*). Да, папа. (*Голос вмиг разочарованный, обиженный, осевший... потом смягчается.*) Я тоже прошу... Ладно. Хорошо. Договорились.

Некоторое время Аня ничего не слышит. Щенок забирается на ее ногу, урчит. Аня чешет ему за ухом, щенок переворачивается, Аня чешет светлое щенячье пузо.

И р а (*за кадром*). Чай допивай и собирайся.

Слышны ее шаги. Полоса света вдруг расширяется — Ира входит в темную комнатушку. Опускается возле Ани на корточки, забирает у нее щенка и говорит громко.

И р а. Что, Гаечка, сейчас поедете с Мишкой домой, папка у Мишки прощения попросил, не будет он тебя на помойку выкидывать, пока ты у него еще чего-нибудь не погрызешь, до следующего раза. (*Говорит вроде бы щенку, но смотрит на Аню, глаза в полумраке поблескивают.*) Довезу вас до Москвы, отец на вокзале встретит, сдам с рук на руки.

Ира поднимается со щенком и идет к входу. Ее тень перегораживает полосу света.

Старик тянется к дверному звонку, но едва рука касается кнопки, дверь распахивается. И старик нос к носу сталкивается с готовым к выходу Ильей Семеновичем. Выглядит Илья Семенович чрезвычайно презентабельно. Абсолютно трезв. Аккуратно выбрит. Из-под воротника плаща выглядывает шелковое кашне. Башмаки зеркально начищены. Под мышкой дорогой портфель.

С т а р и к. Простите, только я звонить разогнался... Здравствуйте, я спросить у вас хотел только.

И л ь я С е м е н о в и ч. Да-да, спрашивайте, здравствуйте, только давайте по ходу, я тороплюсь очень.

Он выходит, захлопывает дверь, заталкивает ключ в замочную скважину.

С т а р и к. Нашли ключик?

И л ь я С е м е н о в и ч. Следователь. На площадке. И то спасибо.

Илья Семенович стремительно слетает по ступеням. Старик за ним поспевает.

С т а р и к (*на ходу*). Я у вас в долг хотел попросить некоторую сумму.

Илья Семенович оглядывается на старика удивленно.

И л ь я С е м е н о в и ч. Вы извините, но я не даю в долг.

С т а р и к. В понедельник отдам, как раз пенсия.

И л ь я С е м е н о в и ч. Не даю в долг.

Он стремительно распахивает дверь подъезда и направляется к машине. Старик не отстает. Илья Семенович снимает машину с сигнализации.

С т а р и к. И сумма не такая большая. Десять тысяч.

Илья Семенович с нарочитым изумлением приподнимает брови.

И л ь я С е м е н о в и ч. У вас пенсия намного ли больше?

Он открывает дверцу машины. И готов уже забраться в кабину.

С т а р и к. А я ведь не сказал следователю... про драку.

И л ь я С е м е н о в и ч. Какую драку?

Илья Семенович отпускает дверцу машины и смотрит на старика настороженно.

С т а р и к. У лифта. Недели две примерно назад. Вы были выпимши. Покойный вам замечание сделал, а вы в драку. Что следователь подумает, когда узнает?

И л ь я С е м е н о в и ч. Вас подвезти?

С т а р и к. Куда?

И л ь я С е м е н о в и ч. К следователю. Но я бы на вашем месте не спешил. Как бы впросак не попасть. (*Смотрит на старика вызывающе иронически.*) Следователь про драку знает. Я ему сам рассказал. Еще есть предложения?

С т а р и к. Вы в сторону рынка?

Машина Ильи Семеновича отъезжает от подъезда сталинского дома, разворачивается.

И л ь я С е м е н о в и ч. Плохо ли ему было? На работу мотаться не надо, сиди себе дома, пей чаек. Даже за зарплатой не ездил, переводили на счет. Не жизнь, а малина.

С т а р и к (*удивляется*). Что, можно дома работать?

И л ь я С е м е н о в и ч. Да много чего можно. Если журналист, статьи писать. Он и был журналист. Но не совсем. Очень узкая специализация. Он по специальности первоначальной был физик. Делал дайджест по научным открытиям, излагал на доступном языке... Черт!!! (*Дорогу перебегает прохожая.*) Куда лезешь?! Дура. Себя не жалко, меня пожалей. (*Успокаивается и продолжает разговор.*) Когда меня, вообще, жалел кто-то последний раз? Мама, помню, пожалела в пятом классе. Давно это было... Он дома работал, а я дома отдыхал. С музыкой. Музыка ему моя, видите ли, мешала. Слишком громко. Из-за музыки мы тогда подрались, ясно? (*Смотрит на старика сердитыми глазами.*) Я выпивши был, конечно. (*Тормозит возле рынка, едет медленно. Выбирает место, останавливается. Наблюдает за тем, как старик отстегивает ремень безопасности. Сзади гудят — они мешают проезду.*) Стал бы я его таблеткой убивать, как же. Врезал бы, если что, по-честному. Так что пусть ищут его подружку. Подлый женский способ, может, там ревность была, я не знаю. Тем более она в аптеке работала, к ядам бесплатный доступ.

Старик уже начал выбираться из машины, но приостанавливается.

С т а р и к. В какой аптеке?

И л ь я С е м е н о в и ч (*досадливо*). Откуда я знаю.

Машина за ними яростно гудит. Старик торопится выйти.

На рынке толпа, теснота, грохочет из павильончиков музыка. Старик уверенно пробирается в толпе. Возле одного из павильонов останавливается. У входа беседуют двое ребят. Старик к ним приближается, вынимает из кармана и показывает (держит крепко, цепко) ярко-синий мобильный.

Парень наклоняется поближе, рассматривает, щурит близорукие глаза.

С т а р и к. Десять тысяч.

П а р е н ь (*смеется*). Ты жадный, дед.

Старик обижается и прячет мобильный в карман.

С т а р и к. Я не себе.

П а р е н ь. Бабке на лекарство?

С т а р и к. Внуку. Долг ему вернуть нужно.

П а р е н ь. Передай внуку, в долги лучше не влезать.

С т а р и к. Он уже понял.

Он бредет дальше по рынку.

Аня сидит в крохотной темной комнатушке. Падает яркий свет из приоткрытой в большую комнату двери. Из окна — жидкий свет уличного фонаря. Тихо.

Вдруг слышно, как будто кто-то скребется, царапается в окно. Аня настораживается, вытягивает шею, всматривается.

Становится снова тихо. И вновь: шварк, царап, шварк. Странные звуки.

Аня поднимается. И тихо, осторожно подходит к окну. Выглядывает сбоку, из-за занавески, незакрытой еще.

По жестяному карнизу ходит ворона, карниз погромыхивает под ее лапами. Ворона стучит клювом в раму.

Аня пугается, взмахивает руками, попадает рукой в стекло. Ворона вспархивает, улетает. Аня проводит ладонью по стеклу — стекло цело. Она подходит к двери в большую комнату, отворяет ее пошире.

Аня входит в ярко освещенную комнату. Щурится от света.

На столе — опустошенная сковородка с вилкой на дне. И кусок объеденного хлеба рядом. И кружка с недопитым чаем.

Аня подходит к дивану. Вытаскивает из-под стула сумку. Достает из нее отключенный мобильный. Включает. Загорается окошко, играет музыка. Аня ищет номер в списке. Подносит трубку к уху.

А н я (*ровно и спокойно, уверенно*). Гриша? У вас все в порядке? Да. Там сигнал не ловится. Это деревня. Кислое. Так и называется. Когда-то было село с церковью, сейчас деревня, почти и нет домов. Еще задержусь. А ты не волнуйся. Может, от клюквы так называется, я не знаю. Да, болота. Мне пора, Гриша. Мишу за меня поцелуй... Да. Я разрешила ему щенка. Ну, что сделаешь, надо воспитывать. Пока, милый.

Она отключает телефон. Какое-то облегчение на ее лице. Она берет со стола недоеденный хлеб, откусывает, жует.

На полу разложена большая карта. Локтями на карте лежат Гриша и Мишка. Гриша пальцем ведет по карте. Палец останавливается.

Г р и ш а. Вот.

Мишка подползает ближе. Читает вслух название над Гришиным пальцем.

М и ш а. Кислое.

Г р и ш а (*задумчиво*). Далековато от Твери.

М и ш а (*деловито*). Южнее?

Гриша поворачивается к нему и смотрит строго, с неудовольствием. Мишка даже немного отползает от его взгляда. И начинает рассматривать карту. Синюю прожилку реки, зайчик на карте нарисован, почти как живой.

Г р и ш а (*сурово*). Ты в каком классе учишься?

М и ш а. В пятом.

Г р и ш а. И не знаешь, где на карте юг, а где север? Где восток, покажи?

Глаз Мишка не поднимает. Волк изображен на карте. И елочки (карта охотничья).

Г р и ш а. Избаловала тебя мать. Как ты жить собираешься? Как ты вообще свое будущее представляешь?

М и ш а (*бурчит*). Я шофером буду.

Г р и ш а. Нет, милый. Дворником ты будешь. Метлой махать. И хорошо еще, если возьмут, конкурентов много.

У Мишки уже слезы наворачиваются на глаза.

Щенок тем временем обнюхивает Гришины ноги. Гриша его отпихивает. Щенок думает, что с ним играют, бросается на ноги. Гриша подскакивает.

Г р и ш а. Забери его немедленно! Ты уроки сделал на завтра?

Мишка моргает, и слеза скатывается по щеке. Но отцу он это показать не хочет, встает, отворачиваясь, подхватывает щенка, уходит.

Гриша сидит на карте среди рек, озер, населенных пунктов и дорог. Совершенно одинокий и сам собой недовольный.

Зал аптеки небольшой. К окошечкам в стеклянных перегородках выстроились очереди. Женщины в белых халатах вынимают из выдвижных ящичков коробочки, склянки, складывают в пакеты, пробивают чеки. Звенит кем-то оброненная мелочь. Телефон дребезжит.

Девушка в белом халате с очень раздраженным лицом кладет на прилавок упаковку.

Д е в у ш к а. Сто шестнадцать рублей.

Покупательница приглядывается к названию на упаковке.

П о к у п а т е л ь н и ц а. Я разве это просила?

Д е в у ш к а. Состав тот же.

П о к у п а т е л ь н и ц а. Название другое.

Д е в у ш к а. И что? Я тоже могу имя переменить. Пойти в загс и переменить. И что? Другим человеком от этого стану?

П о к у п а т е л ь н и ц а. Не исключено. Я бы на вашем месте попробовала. Йод у вас есть?

Д е в у ш к а. Есть.

П о к у п а т е л ь н и ц а. Под названием «йод»? Или ему тоже имя сменили?

Д е в у ш к а. Да. И пол заодно.

Звонит телефон. Девушка берет трубку. У женщины недовольное лицо.

Д е в у ш к а (*в трубку*). Хорошо.

И тут же захлопывает окошко в стеклянной перегородке.

П о к у п а т е л ь н и ц а. Девушка!

Девушка приставляет с той стороны стекла карточку: «Перерыв 15 минут». И направляется к двери в подсобку. Покупательница возмущенно оглядывается.

Девушка и следователь устроились в небольшой, тесной комнате у самого окна, за большими шкафами. Широкий подоконник служит чем-то вроде стола: на нем чайник, чашки, вазочка с конфетами, печенье, пачка сахара, чашка с недопитым чаем. Крошки на подоконнике, липкие пятна.

За окошком открывается вид во двор. Там ходят голуби. Въезжает фура и спугивает голубей. Лает на фуру собачонка.

Д е в у ш к а (*равнодушно*). Мы круглосуточно работаем. Ночь. Народу никого, я к экзамену готовилась, Аня... не знаю, что она делала. Зашел мужчина. Сказал, что грипп, температура, а ему надо работу срочную делать, какое есть лекарство, только чтоб точно помогло. Аня ему предложила хорошее лекарство, но дорогое. Он обрадовался. Но денег не хватило, сто примерно рублей. Аня поверила ему в долг. Я бы ни за что. Велела деньги принести, когда выздоровеет. Нечего, мол, по холоду больным бегать. Добрая. Хотя, конечно, и мужик ничего. Стильный.

Пока она это рассказывает, во дворе молодые, крепкие ребята выгрузили из фуры огромный диван. И самый молодой парень завалился с хохотом на этот диван, затянутый от грязи в целлофан. И девушка засмотрелась на этого веселого, сильного парня.

С л е д о в а т е л ь. Вернул он деньги?

Д е в у ш к а (*переведя взгляд с окна на следователя*). Да. Когда выздоровел. Пришел и вернул. На свидание ее уговаривал.

С л е д о в а т е л ь. Уговорил?

Д е в у ш к а. У Ани только Гриша и Миша на уме, муж и сын, только о них и слышу. Миша и Гриша, Гриша и Миша, я про все их болячки в курсе. Тошнит.

Она вновь смотрит за окно, и парень на диване вдруг машет ей рукой (она ему видна из окна). Девушка поспешно переводит взгляд от окна на следователя.

С л е д о в а т е л ь. Хороший парень.

Д е в у ш к а. Откуда вы знаете?

С л е д о в а т е л ь. Вижу. Я столько лет уже на свете живу, что научился различать. Хотя бы чему-то научился за долгую жизнь.

Д е в у ш к а. И что, никогда не ошибаетесь?

С л е д о в а т е л ь. Как ни странно.

Д е в у ш к а. А я — хороший человек?

Следователь молчит. И отвечает серьезно.

С л е д о в а т е л ь. Вы... немного сердитый человек.

Д е в у ш к а. А у меня жизнь сердитая.

С л е д о в а т е л ь. Я так и подумал.

Девушка совершенно неожиданно краснеет. Отводит глаза. Спрашивает.

Д е в у ш к а. Почему вы на Аню подумали? Во-первых, у нас на днях учет был, и всё с лекарствами в порядке. Во-вторых... Она вообще безобидная. Как овца. Вы бы ее увидели, сразу бы поняли, что она и пальцем не тронет никого. Раз уж вы так всех видите.

С л е д о в а т е л ь. Обычная проверка контактов. Она была у него в записной книжке. «Аня», и номер телефона. Мы позвонили, оказалась аптека.

Д е в у ш к а. Может, он сам себя кончил.

С л е д о в а т е л ь. Но объяснительной записки не оставил.

Д е в у ш к а. Всегда оставляют?

С л е д о в а т е л ь. Не всегда. Аня упоминала когда-нибудь тетю Олю?

Д е в у ш к а. Нет. Что, тоже от яда умерла?

С л е д о в а т е л ь. Аня отпуск за свой счет попросила, чтобы за больной тетей Олей ухаживать. Заявление не писала, договорилась по телефону.

Д е в у ш к а. Про отпуск слыхала, про тетю Олю я не в курсе. Меня, если честно, Анины обстоятельства не интересуют.

Во дворе четверо ребят подходят к дивану, приподнимают, наклоняют, и парень скатывается с дивана.

Девушка усмехается, за этой картиной наблюдая.

С л е д о в а т е л ь. Курить у вас нельзя, конечно?

Д е в у ш к а. Нельзя.

И — придвигает следователю пепельницу, которая была спрятана в самом углу подоконника, за чайником. На дне лежат несколько окурков.

Следователь достает из кармана мятую пачку сигарет.

С л е д о в а т е л ь. Вы уж извините. Дурацкая привычка. До могилы меня доведет... Не было такого, чтобы Аня просила вас подменить? В какое-нибудь ночное дежурство, к примеру.

Д е в у ш к а. Я бы ни за что не согласилась тут одна ночью сидеть.

С л е д о в а т е л ь. Разве нет охраны?

Д е в у ш к а. Ужасно противный мужик. Нет, я ее не подменяла. Спросите других.

Демонстрационный стенд. На небольшом подиуме установлена дверь. Вместе с дверной коробкой. Так что видно все устройство. Гриша (он в костюме, при галстуке, тщательно выбрит) поворачивает ключ в замке, и из торца двери выходят металлические штыри.

Г р и ш а. На пять сантиметров.

Следователь уважительно трогает штыри и произносит.

С л е д о в а т е л ь. Смотрится неплохо. (*Обращается к Грише.*) Почему-то к старости всего начинаешь бояться. И брать в доме нечего, но как новости посмотришь, криминальную хронику, за сто рублей убить могут. Хочется стопроцентной гарантии.

Г р и ш а. Стопроцентной гарантии вам никто не даст, даже милиция.

С л е д о в а т е л ь. Это верно.

Поворачивает туда-сюда дверную ручку.

Г р и ш а. Серьезно. У меня приятель на охранную сигнализацию квартиру поставил. И что удивительно, тут же его обчистили.

С л е д о в а т е л ь. Ну, в этом смысле... можно ведь и такую дверь поставить, а на другой день ее с петель снимут и всё вынесут. Даже искусственный ковер. Правда-правда, я слыхал о таком случае.

Г р и ш а. Не может быть. Только не с этой дверью. С ней такой номер не пройдет. Зайдите с этой стороны. (*Подводит следователя к той стороне коробки, где крепится дверь. Оттуда тоже торчат штыри.*) Категорически невозможно снять ее с петель. Разве что стену разобрать.

С л е д о в а т е л ь. Серьезное устройство.

Трогает штыри, пробует раскачать. Уважительно кивает.

Г р и ш а. Оформим заказ?

С л е д о в а т е л ь. Надо подумать.

Г р и ш а. По соотношению «цена-качество» это лучший вариант.

С л е д о в а т е л ь. Я с женой должен посоветоваться.

Г р и ш а. Конечно. Это правильно. Приезжайте с женой. Пусть своими глазами все оценит.

С л е д о в а т е л ь. Жены, они такие, им все самолично надо перепроверить. (*Улыбается и вздыхает.*) Я у своей в полном подчинении. (*Смотрит на обручальное кольцо на руке Гриши.*) Не знаю, как вы.

Г р и ш а. Не совсем в подчинении, но понимаю вас отлично.

С л е д о в а т е л ь (*улыбается*). Моя меня в ежовых рукавицах держит.

Г р и ш а. У моей рукавицы помягче, вроде пуховых, но держит крепко, я даже не знал, что так крепко.

С л е д о в а т е л ь. Что, пробовали вырваться?

Г р и ш а. Нет, что вы. Просто я сейчас без нее. Тетка у нее заболела. Поехала ухаживать. Мы с сыном вдвоем хозяйничаем. Ужасно. Просто ужасно.

С л е д о в а т е л ь. Наверное, ваша жена пироги вкусные печет?

Г р и ш а. Не в пирогах дело. Хотя пироги она действительно вкусные печет.

С л е д о в а т е л ь. Далеко уехала?

Г р и ш а. В Тверскую область.

С л е д о в а т е л ь. У меня там тоже тетка живет. В Красных Зорях.

Г р и ш а. Нет, она в Кислом. Село такое — Кислое. Я вам оставлю свою визитку?

С л е д о в а т е л ь (*берет визитку*). Очень кстати.

Комната, в которой они беседуют, довольно большая. Здесь несколько демонстрационных подиумов с разного вида дверями. На одном из них служащий что-то объясняет супружеской паре. Ребенок взобрался тем временем на другой подиум. Зацепился за ручку двери и раскачивается вместе с дверью. По стенам стоят несколько рабочих столов с компьютерами. За одним из них что-то усердно набирает девушка.

Гриша и следователь спускаются с подиума. Не спеша идут к выходу.

С л е д о в а т е л ь. А как вы думаете, почему некоторые люди не меняют двери? Так и живут за старыми, допотопными, деревянными.

Г р и ш а. Старики не любят перемен.

С л е д о в а т е л ь. А молодые? Вашего возраста примерно человек. Любит технические новинки. Ноутбук у него самый что ни на есть. Одеться хорошо любит. И живет за старой дверью. И мебель у него в доме старая. Старинная даже. Возможно, дорогая, кстати. И книги. Иные тоже денег стоят. Хотя, конечно, бриллиантов у него нет. Зеркало потускнело. Говорят, ценятся такие зеркала. Заводь прошлого, что-то вроде этого. Вот и оградил бы ее железной дверью.

Г р и ш а. Молодые тоже не все перемены любят.

С л е д о в а т е л ь. Вы правы. (*Пожимает Грише руку.*) Извините, что заставил вас слушать. Люблю вслух порассуждать с хорошим человеком. (*Улыбается.*) С хорошим человеком хорошо рассуждается. Обычно жена страдает.

Гришина машина подъезжает к подъезду белого панельного дома. Гриша устало выбирается из машины, ставит ее на сигнализацию. Направляется к подъезду, но вдруг слышит из кустов тявканье. Останавливается. Прислушивается. Обходит кусты и видит за ними щенка и Мишку. Щенок какает со страдальческой мордой. Мишка его караулит.

Г р и ш а (*тихо*). Привет.

М и ш а. Привет.

Г р и ш а. Чего так поздно?

М и ш а (*кивает на собаку*). Попросилась.

Гайка уже закончила, задними лапами усердно набрасывает землю.

М и ш а. Пошли.

Мишка тянет Гайку за ошейник. И они идут втроем к подъезду.

Гайка начинает что-то вынюхивать увлеченно. И они останавливаются, ждут. Гайка бросает нюхать и рвется к дверям, натянув поводок. Мишка чуть не падает, пытаясь ее удержать. Гриша хочет помочь, перехватывает поводок.

М и ш а. Я сам!

Гриша поводок отпускает. Миша удерживает собаку.

Г р и ш а. Ты должен дать ей понять, что ты — хозяин. Иначе она тебя никогда слушать не будет.

Они едут в лифте. Щенок царапает и нюхает пол.

М и ш а (*не слишком уверенно*). Нельзя.

Гайка не обращает на него внимание.

Г р и ш а. У меня выходной на следующей неделе. Плюс отгулы. Хочешь, к маме поедем?

Мишка поднимает голову и смотрит на отца заблестевшими глазами.

М и ш а. Еще как хочу.

Г р и ш а (*строго хмурится*). Если только по математике двойку не схватишь.

У Миши сразу портится настроение, он мрачнеет.

Они выходят из лифта на площадку и видят сидящую на нижних ступенях лестницы молодую женщину, их соседку, ту, что помогала Грише в магазине выбрать творог. Она жует булку. Возле нее на ступеньке лежат сумка и пакет со свертками.

Г р и ш а (*удивленно*). Здравствуйте.

М и ш а (*мрачно*). Здрасьте.

Шенок, которого он тащит на поводке, тявкает.

Соседка (*жуя булку*). Здравствуйте. (*Жует и наблюдает за ними.*) Слушайте, а ваш ключ к моему замку никак не подходит?

На кафельном полу раскрыт чемоданчик с инструментами. Отвертки разного калибра, щипчики, шила, проволока — все аккуратно, в полном порядке.

Гриша протягивает руку, и Мишка, который сидит возле чемоданчика на коленях, берет тонкое длинное шило и передает его Грише. Гриша возится с замком соседской двери. Соседка стоит рядом и, наклонившись, внимательно за ним наблюдает. Мишка тоже смотрит внимательно.

Гриша проталкивает в замочную скважину острое тонкое шило и там, в замке, нежными движениями это шило проворачивает.

Из приоткрытой двери квартиры напротив выбегает и лает Гайка. Гришина рука вздрагивает. Мишка вскакивает.

М и ш а (*сурово, почти басом*). Гайка, фу! Лежать!

Щенок на его суровость не реагирует, подбегает к нему, виляет хвостом, подпрыгивает, лижется.

М и ш а. Фу, Гайка, фу!

Миша отмахивается от собаки. Соседка смеется. Гриша выпрямляется и широким театральным жестом распахивает ее дверь.

С о с е д к а. Здорово. Спасибо. (*Смотрит на Гришу кокетливо.*) А с вами опасно иметь дело.

Г р и ш а (*улыбается симпатичной молодой женщине*). Не волнуйтесь, я чужие квартиры не вскрываю.

С о с е д к а. Да только что вскрыли.

Г р и ш а (*смущенно*). Ну, в смысле, я их не граблю.

Миша прыскает.

С о с е д к а (*улыбается*). А могли бы.

Г р и ш а. Да. Но нет. У меня принципы.

С о с е д к а. Давно не встречала людей с принципами. Чаю не хотите?

Не стесняйтесь, заходите, вы меня спасли, я вас не то что чаем, я вас ужином накормлю. Есть у вас дома ужин?

М и ш а. Нет. Вчера еще были мамины котлеты, а сегодня нет.

Г р и ш а (*удивляется*). То есть как нет?

Мишка отводит глаза и смотрит на Гайку. Щенок виляет хвостом.

Г р и ш а (*щенку, сурово*). Ты, что ли, сожрала?

Гайка умильно смотрит на него и бешено виляет хвостом.

С о с е д к а. У меня картофельная запеканка на ужин. С мясом.

И видно, как ей хочется понравиться Грише. Он мужик симпатичный, ловкий, правильный. Простой.

Г р и ш а (*смущенно*). Спасибо большое. Но поздно уже. Ему математику делать.

С о с е д к а (*явно огорчается*). Понятно. С математикой я вряд ли помогу. Но без ужина все-таки не оставлю, погодите. (*Скрывается за дверью своей квартиры и тут же выглядывает.*) Только не уходите!

Вновь скрывается за дверью, не плотно ее прикрыв.

М и ш а. Красивая.

Г р и ш а. Вполне.

М и ш а. Но мама лучше.

Г р и ш а. Вот запеканку попробую, тогда решу, кто лучше.

Гайка лает на Гришу.

Г р и ш а (*собаке*). Цыц!

М и ш а (*собаке*). Молодец.

И смотрит на Гришу осуждающе. За приоткрытой дверью слышатся быстрые приближающиеся шаги. И Гриша вдруг подмигивает сыну.

За окошком тихий солнечный день. Тихий и солнечный по-осеннему. Аня ходит по затененной комнате от двери к стене и обратно. Попадается ей скрипучая половица. И на обратном пути Аня тоже на нее наступает. Как нарочно. Вдруг ее взгляд приковывается к окну. В воздухе за окном завис желтый березовый лист. Не очень понятно, что его удерживает в воздухе. Дует ветерок, лист дрожит, но удерживается. И от ветра дрожит и поблескивает на солнце то, на чем он удерживается, — паутина. Ветерок успокаивается, и лист замирает в воздухе.

Аня глаз не может отвести от тихого-тихого дня.

Вдруг она решительно отворачивается от окна и направляется из комнаты вон.

Аня выходит из дома. Проходит по тропинке к калитке. Взглядом задерживается на парящем, застывшем в воздухе березовом листе.

Аня идет улицей дачного поселка. Мимо высокой солнечной сосны. Шишка падает прямо перед ней. Аня вздрагивает, пугается очень, отпрыгивает. Поднимает голову и видит высоко в ветвях белку.

Аня продолжает свой путь.

Она останавливается у невысокого забора. За забором в крохотном садике пожилая женщина собирает граблями жухлую, сухую листву, сгребает в кучу. Поднимает глаза и видит Аню. Аня тут же отправляется дальше.

На другой стороне узкой улицы, тоже за невысоким забором, женщина с дочкой лет десяти развешивают белье. Веревка натянута между яблонь.

Здесь Аня не задерживается, но, пока возможно, наблюдает по ходу, как девочка берет из таза полотенце, встряхивает и передает матери, а мать забрасывает его на веревку и прищепливает. Прищепки радужным ожерельем висят у нее на шее.

Улочка выводит Аню прямо к шоссе. Аня стоит на обочине и наблюдает, как проносятся, пролетают машины. Шоссе гудит. Аня поднимает руку. Од-

на из машин тормозит и останавливается. Аня коротко переговаривает с водителем и забирается в кабину.

Машина сворачивает с шоссе на узкую улочку. Тихо проезжает улочкой.

Ане видно из окна, что белье уже развешано и нет под двумя яблонями ни девочки, ни ее мамы.

За оградой на другой стороне женщина, опираясь на грабли, стоит над зажженной кучей сухих листьев. Стелется сухой дым.

Возле дома Ирины машина останавливается, и Аня выбирается из нее и направляется к дому.

Смеркается. Ира едва различает буквы на книжной странице. Она захлопывает книгу и смотрит в окно электрички. За окном проносится станция. В вагоне загорается свет. И за окном становится темно, и ничего Ире не видно, кроме ее собственного отражения в стекле. Ира от окна отворачивается, но книжку не раскрывает.

Мужик с широкой, небритой физиономией сидит напротив нее и с любопытством разглядывает обложку ее книги. Вдруг улыбается во всю физиономию.

М у ж и к. Про любовь?

И р а. Знаешь, мужик, я так устала на работе балаболить... Давай помолчим.

М у ж и к (*все так же простодушно улыбается*). Что же это за работа такая балабольная?

Но Ира закрывает глаза и не отвечает. Вагон покачивается. Мужик улыбается уже смущенно.

Ира идет по тропинке к дому. Смотрит тревожно на темные окна. Ускоряет шаг.

Ира распахивает дверь, входит в темную комнату, включает свет.

И р а. Аня!

Не разуваясь, в плаще, с сумкой через плечо, бежит в маленькую комнатушку. Включает там свет. Осматривается. Даже под кровать заглядывает. Растерянно возвращается в большую комнату. Осматривается: печка, рукомойник, стол, диван, стул между диваном и столом. Подходит рассеянно к окну, задергивает занавески. Вдруг, что-то сообразив, бросается к стулу, заглядывает под него, выдвигает его. Сумки под стулом нет. Ира поднимает подушку на диване. Нет под ней и рамки с фотографией. Она достает из сумочки на плече мобильный. Вызывает телефон Ани.

С о о б щ е н и е о п е р а т о р а. Абонент недоступен или находится вне зоны действия сети.

Ира набирает другой номер.

И р а. Привет, Гриша, это я. У вас все нормально? Отлично. Аня не звонила? Ясно. Да нет, не думаю. Просто замоталась. Нет, я в той деревне никогда не была.

Отключает телефон и рассеянно смотрит на рукомойник. Капля срывается с металлического штырька, со звоном ударяется о железное дно раковины.

Следователь поднимается по лестнице на площадку и останавливается у простой деревянной двери. Переводит дыхание. Сердце колотится, он прижимает ладонь к груди. Выглядит он неважно, мешки под глазами, глаза изнутри смотрят, издалека. Дверь опечатана. Следователь обрывает лист с печатями.

Входит в полутемную прихожую, включает свет. Видит себя в большом подслеповатом зеркале. Проводит ребром ладони по отраженному в зеркале

лицу, будто пыль стереть хочет. Но «пыль» не стирается, лицо не становится яснее, оно еще более уходит в туман, еще более...

Следователь входит в кухню, включает свет. Все еще хрустят под ногами осколки. Он берет веник из-под мойки и аккуратно начинает подметать на кухне. Стряхивает в ведро собранную на совок грязь, заталкивает совок и веник под мойку. Подходит к окну. Смотрит вниз. Отворяет фрамугу. Сразу становятся слышны машины, уличный шум. Следователь опускается на диван, вынимает смятую пачку дешевых сигарет из кармана, вытряхивает сигарету, разминает, достает зажигалку.

Звонят в дверь. Он кладет сигарету и зажигалку на стол. Идет к двери и видит себя в зеркале боковым зрением: он явно старше выглядит в этом зеркале, чем есть на самом деле. Отворяет дверь. На пороге стоит женщина. Это Лиза, бывшая жена Сергея. Она очень хороша. Хотя ничего особенного в ней нет, что работало бы на эффект. И одежда кажется простой, и косметики минимум. В ней видны ум, достоинство, несуетность, но главное — уверенность в себе. Спокойствие человека, всегда поступающего, как надо.

С л е д о в а т е л ь (*внимательно и с удовольствием Лизу оглядывая*). Добрый день.

Л и з а. Здравствуйте.

Она смотрит на него коротко, взгляд не задерживает. Но кажется, тоже сразу все про него понимает.

С л е д о в а т е л ь. Проходите, пожалуйста.

Он внимательно и все с тем же удовольствием наблюдает, как она идет по полутемной прихожей и на секунду задерживается у зеркала, прядь волос поправляет. Вот ее зеркало молодит, несомненно.

С л е д о в а т е л ь. Давно вы здесь не были?

Л и з а. Очень. Пыль пахнет все так же. Хотя при мне ее было меньше. Или мне так кажется.

Она заглядывает из прихожей в комнату, но не входит, просто стоит на пороге. Из-за ее плеча видны следователю угол старого книжного шкафа с застекленными дверцами, полного книг, люстра, старинная, на цепях, с хрустальными подвесками. Потолки в доме высокие, но люстре все-таки места маловато, и висит она низко над круглым столом.

Л и з а. Какие только люди здесь не собирались... Под этой люстрой, за этим столом... Вы бы удивились, какие знаменитости здесь бывали когда-то. Когда еще родители его были живы. (*Так и не зайдя в комнату, она направляется в кухню. Быстрым взглядом охватывает кухню.*) Когда я в первый раз оказалась в этом доме, мы засиделись так поздно, что закрылось метро, а денег у нас не было на машину, и я ночевала на этом диване, под стук этих часов. И, не поверите, я подумала: мое сердце остановится, а они всё будут стучать. (*Показывает на диван.*) Можно?

С л е д о в а т е л ь. Конечно, конечно. Пожалуйста.

Она усаживается на диван. Замечает на столе сигареты и зажигалку.

Л и з а. Курите, не стесняйтесь, я люблю запах дыма.

С л е д о в а т е л ь. От моих дым едучий, я как-то привык дешевые.

Л и з а. Курите.

Говорит она, будто королева повелевает. И он берет свою сигарету и закуривает.

С л е д о в а т е л ь. Стараюсь поменьше. Совсем бросить характера не хватает.

Отгоняет дым к окошку. Лиза глядит на фотографию в рамке на стене.

Л и з а. Смотрите-ка. Я сразу не заметила. Повесил на стенку. Прежде он фотографии по стенам не вешал.

Он подгоняет дым к открытой фрамуге. Она смотрит на снимок.

Л и з а. Это он с родителями, еще до нашего с ним знакомства, на даче... (*Переводит взгляд на следователя.*) Вы что-то хотели конкретное меня спросить?

С л е д о в а т е л ь. Признаться, я не заготовил вопросов.

Л и з а. А я заготовила ответы. В самолете все думала, о чем вы будете меня спрашивать и что я буду вам отвечать.

С л е д о в а т е л ь. Например?

Л и з а. Например, вы спрашиваете, когда мы познакомились. Я отвечаю: в институте, учились мы на разных курсах, я постарше, но была общая компания.

С л е д о в а т е л ь. Песни под гитару?

Л и з а. Песни под гитару он не любил. И я не особенно. Это скорее ваше поколение — песни под гитару.

С л е д о в а т е л ь. Да я немногим вас старше, просто болею и выгляжу на сто семьдесят. Про гитару это я так сказал, бросил камень и посмотрел, что выйдет... Выпью чаю все-таки...

Он гасит сигарету в блюдце. И включает чайник, надавливает на кнопку, она загорается, и вода тут же начинает тихо бурчать.

Она наблюдает, как следователь вынимает из шкафчика кружку. Он вынимает и вторую и показывает ей, но она отрицательно качает головой, и он ставит вторую кружку на место. Бросает в первую кружку чайный пакетик, кубики сахара. Ложку опускает. Смотрит на закипающий чайник. Она тоже смотрит на закипающий чайник и произносит задумчиво.

Л и з а. Он часто говорил, что живет как будто на обочине времени. Вроде бы вне времени. Как Агасфер. Но время его очень занимало. И даже когда переключился с научной работы на популярные статьи, любил именно о времени собирать материал. Это была его тема... Никогда не опаздывал и не прощал, если опаздывали другие. Даже если вполне уважительная причина. И скрыть обиды не умел. Очень по-детски.

Следователь заливает кипяток в кружку. Ставит ее на подоконник.

С л е д о в а т е л ь. Как думаете, мог он с собой покончить?

Помешав сахар, отпивает чай. Женщина смотрит на него, размышляет.

Л и з а. Мы слишком давно не виделись.

С л е д о в а т е л ь. А в те времена мог бы?

Л и з а. Нет.

С л е д о в а т е л ь. Почему вы расстались?

Л и з а. Такой вопрос я предвидела. Тоже пробный камень?

С л е д о в а т е л ь. Даже не знаю.

Л и з а. Я ему была не нужна. Ему никто не был нужен. Никогда. В человеческом плане. Абсолютно самодостаточный тип. Расстались мы легко. Я думаю, он даже не особо заметил, что я... уже не вращаюсь тут, в поле его зрения. А мне вне его поля, вне поля его воздействия, так скажем, мне стало значительно легче жить. У меня судьба стала складываться иначе. Мне везти стало.

С л е д о в а т е л ь. Не скучаете, стало быть, по прошлому?

Она отвечает не сразу.

Л и з а. Я любила этот дом... И его. Может, только его и любила. А он — никого. Не было у него такого свойства от природы — любить.

Следователь ставит кружку на подоконник. Вынимает платок и протирает выступившую от горячего чая и внезапной слабости испарину.

Л и з а. Вы фрамугу закройте, простынете.

С л е д о в а т е л ь. Хотели бы взять что-нибудь на память из этого дома?

Лиза молчит, смотрит рассеянным взглядом. Задерживается взглядом на фотографии на стене.

Л и з а. Нет. Ничего.

Ира сидит за столом. Стучат часы. Капля срывается и ударяется о дно рукомойника.

Ира вздрагивает и оглядывается. На штырьке набухает новая капля. Ира возвращается к развернутому на столе журналу.

На развороте — звезда в шикарном интерьере, в фантастическом, кричащем, вопящем о роскоши и богатстве наряде.

Ира вновь смотрит на рукомойник. Как раз в тот момент, когда капля срывается и ударяется о жестяное дно. И после удара капли слышен стук. Ира настораживается, прислушивается. Привстает. Стук в дверь — сухой, отчетливый. Ира вскакивает и бежит из комнаты.

Ира распахивает входную дверь. Ее лицо выражает разочарование.

На пороге — женщина. Такая же невысокая, как она, с таким же румяным, кукольным лицом. Только значительно старше. Ирина мать.

М а т ь И р ы. Что?

Ира молчит.

М а т ь И р ы (*сухо*). Мать впустишь в дом?

Мать сидит в комнате за столом на месте Иры. Разглядывает все тот же глянцевый журнал. Ира ставит на стол сахарницу, кружку. Вдруг замирает (не выпустив еще кружку из рук) и прислушивается к чему-то на улице, за окном.

М а т ь И р ы. Ждешь кого?

И р а. Нет.

Мать перелистывает глянцевую страницу. Говорит, не отрывая от страницы глаза.

М а т ь И р ы. Смотрю я на тебя, дочь, и удивляюсь. Почему ты не живешь своей жизнью? Чужой питаешься, чужими страстями.

И р а (*с ненавистью*). Ты зачем приехала?

Ира ставит на стол кружку, выпускает наконец ее из руки.

Мать перелистывает страницу и только потом отвечает.

М а т ь И р ы. Выходной у меня. Отдохнуть хочу на лоне природы... Я конфет привезла, возьми в сумке.

Аня сидит возле водителя. Машина та самая, которую она остановила возле дачного поселка. Водителю около пятидесяти. Он серьезен. Нет у него в кабине ни картинок, ни иконок, ни фигурок, голая кабина, как нежилая. Только самый простой мобильник в гнездо воткнут. И валяется на заднем сиденье теплая куртка.

Едут они по шоссе, в большом потоке.

В о д и т е л ь (*вдруг*). Расскажите что-нибудь.

А н я. Что?

В о д и т е л ь. Не знаю. Про жизнь что-нибудь. О себе расскажите. Скучно так ехать.

А н я. Радио включите.

В о д и т е л ь. Не люблю радио. Или политика, или шутки для дебилов.

А н я. Да я тоже ничего умного не могу рассказать.

Аня молчит, и он молчит. Смотрят оба вперед, на дорогу. Скорость приходится сбавить и даже остановиться — впереди затор. И машина теперь продвигается медленно, толчками.

В о д и т е л ь. Я же не прошу умное. Про себя расскажите. Я люблю, чтобы попутчики про себя рассказывали. Я тогда понимаю, что людей везу. С вас тогда и денег не возьму.

А н я. Про себя не интересно.

В о д и т е л ь. Мне интересно.

А н я. У меня скучная жизнь. Дом, работа.

Они продвигаются немного и вновь застревают.

В о д и т е л ь (*ворчит*). Откуда среди ночи столько машин? Куда они все едут? Сидели бы дома до утра.

В соседнем ряду водитель приоткрывает дверцу и курит. Улавливает взгляд Ани, улыбается. Она отводит глаза.

В о д и т е л ь. Муж у вас кем работает?

А н я. Я вам лучше кино расскажу, там одна женщина, у нее семья была, муж, ребенок, они для нее всё. И вот она познакомилась с мужчиной. Случайно. И она с ним стала встречаться. Такая глупость.

В о д и т е л ь. Влюбилась?

А н я. Он. А она... Ей нравилось, что такой человек. Понимаете, она была простая, из простой семьи, интересы все маленькие, мелкие. А он ученый, много знал, прочитал все на свете. Он так рассказывал интересно. Что он в ней нашел, она не могла понять. Он говорил, что она ему после первой случайной встречи сниться стала. И он плакал во сне. Вроде как от счастья.

В о д и т е л ь (*иронически*). Кино.

А н я. Он говорил, что больше всего в ее голос влюбился.

В о д и т е л ь. Так записал бы на магнитофон и слушал бы на здоровье.

А н я. Она так ему и сказала. Уже потом. Он обиделся, сказал, что дело не просто в голосе, а в контакте.

В о д и т е л ь. Не понял.

А н я. Ему нравилось, как она его слушает. И еще он говорил, что ни перед кем в жизни так не раскрывался, как перед ней. Что она единственный человек на земле, который все о нем знает.

В о д и т е л ь (*хмыкает*). Кино.

А н я. Но она не умела жить двойной жизнью. Его-то устраивало, что она замужем, что она с ним только украдкой встречается.

В о д и т е л ь. То есть сам не хотел замуж брать?

А н я. Хотел. Но она не хотела. Но он был согласен и украдкой встречаться. Его все устраивало.

Они проезжают немного. И теперь в поле зрения Ани оказывается другая машина. Женщина на заднем сиденье кормит грудью младенца. Аня смотрит на идиллическую сцену равнодушно, без умиления.

В о д и т е л ь. Ночью бы не надо кормить, мамаша. Перекармливают, потом дети толстые.

Машина медленно трогается, и Аня продолжает рассказ.

А н я. Но она сказала, что всё, что не может жить двойной жизнью. Тогда он предложил, чтобы она развелась, и он ее примет даже с ребенком.

В о д и т е л ь. Ого!

А н я. Но она сказала, что любит мужа и сына, что они для нее весь мир.

В о д и т е л ь. Это фильм был или сериал?

А н я. Фильм. Или сериал. Многосерийный фильм.

В о д и т е л ь. Наш? Как называется?

А н я. Наш. Не помню название. Когда он понял, что она никогда не будет с ним встречаться, он стал ее шантажировать. Обещал, что расскажет мужу и сыну, если только она перестанет с ним видеться. Особенно ее убило, что сыну скажет, что вообще сын узнать может. Она прямо заболела. У нее все время температура была, все эти дни.

В о д и т е л ь. А нечего было гулять.

А н я. Это верно.

Машина тем временем подает вправо и медленно объезжает два столкнувшихся автомобиля.

Мигает желтыми, тревожными огнями автомобиль ГАИ. Лобовое стекло в одном из автомобилей разбито, капот смят. Черные мокрые пятна на асфальте.

И Аня, и водитель молчат. Объехав аварию, машина увеличивает скорость, как бы вырывается на свободу.

В о д и т е л ь. Ну, и чем дело кончилось?

А н я. Не знаю. Я до конца не досмотрела.

Машины совсем рассеялись, они летят по практически пустому шоссе.

А н я. Понравился рассказ? Денег с меня не возьмете теперь?

В о д и т е л ь. Во-первых, я люблю рассказы про жизнь, а не про кино. Да и кино-то вы до конца не досмотрели.

Аня видит на обочине остановку.

А н я. Здесь меня высадите.

Водитель направляет машину к обочине и тормозит.

Он отъезжает от обочины. Уже видны только габаритные огни его машины.

Их уже не видно. Исчезают.

На остановке под навесом сидит на лавке Аня. Большая сумка возле нее. И сидит на лавке женщина. Она похожа на учительницу из очень старого фильма. Пожилая, аккуратная, небогатая.

Ж е н щ и н а. Далеко едете?

А н я (*равнодушно*). Не знаю.

Аня просыпается от приглушенных голосов. Она приподнимает голову от подушки. Очень темно в комнате. Свет брезжит в дверном проеме. Аня прислушивается к голосам.

М у ж ч и н а (*за кадром*). Ты знаешь, кто она? Вдруг воровка?

Ж е н щ и н а (*за кадром*). Что у нас воровать?

М у ж ч и н а (*за кадром*). Или убийца?

Ж е н щ и н а (*за кадром*). Перестань, Митя, ей-богу.

Аня тянется рукой к лампе.

Щелкает кнопка, загорается настольная лампа и освещает комнату, в которой ночует Аня. Комната с бедной, допотопной мебелью 70-х еще годов. Свет лампы отражается в сером экране старого-престарого телевизора «Рекорд».

Пока идет дальнейший разговор, Аня быстро, но тихо встает, торопливо одевается, вытаскивает из-под кровати, на которой спала (а это старая, высокая кровать с панцирной сеткой, на металлических ножках) свою сумку.

Аня очень старается не шуметь и прислушивается к разговору, перемежаемому звяканьем посуды, шумом льющейся воды и прочими, очевидно, из кухни идущими звуками.

М у ж ч и н а (*за кадром*). Где ты ее подобрала вообще?

Ж е н щ и н а (*за кадром*). Горе у нее.

М у ж ч и н а (*за кадром*). Какое?

Ж е н щ и н а (*за кадром*). Не знаю.

М у ж ч и н а (*за кадром*). Колбасы отрежь еще.

Ж е н щ и н а (*за кадром, после паузы*). Тебе легко говорить, сынок. Ты уезжаешь, а я одна остаюсь. Я прежде никогда одна дома не ночевала. Никогда. Мы с твоим отцом вообще сорок лет не расставались. И я после его смерти не могу привыкнуть. Мне все кажется, что он просто за сигаретами вышел. Ты когда уезжаешь, я спать не могу, страшно засыпать одной. Я и свет везде зажгу, и телевизор включу. Веришь, до чего доходит: одеваюсь среди ночи, ухожу и сижу на остановке. Смотрю, как машины едут: вжик-вжик.

М у ж ч и н а (*за кадром*). Когда-нибудь кто-нибудь тебя там вжик-вжик — ножичком.

Ж е н щ и н а (*за кадром*). Глупости. Зачем?

М у ж ч и н а (*за кадром*). С дури... Ничего колбаса, да? В общем, чтобы я ее больше не видел.

Ж е н щ и н а (*за кадром*). Она тихая... Картошки добавить?

Аня уже одета и с сумкой в руках. Гасит настольную лампу.

Быстро, неслышно выходит из темной комнаты. Едва слышны ее осторожные шаги.

М у ж ч и н а (*за кадром*). Мы с Федей мужика подвезли, у него пасека своя, мы договорились насчет меда, в октябре у нас будет ездка, заскочим.

Отчетливо слышно, как закрывается дверь и щелкает замок.

Голоса смолкают. Раздается стук шагов. Кто-то вбегает в комнату, щелкает выключателем.

Женщина, которая сидела с Аней на остановке, растерянно оглядывает комнату, смятую постель.

Аня устало идет по улице небольшого городка. Уже брезжит утро. Аня замечает небольшое здание кафе. Окна его уютно светятся. Аня направляется к зданию.

Аня входит в кафе. В маленьком зале — несколько столиков, стойка. Посетителей нет. Да и за стойкой никого не видно.

Аня подходит к стойке вплотную. Заглядывает за стойку. Никого там нет. На подносе возле кассы лежат несколько булочек.

А н я. Простите!

Прислушивается к тишине. Оглядывается. По серой улице за стеклянной дверью проезжает грузовик. Стекла в старых окнах дребезжат.

Аня перегибается через стойку и хватает с подноса булочку. Вдруг темный экран телевизора на стене за стойкой освещается, и вал голосов обрушивается: футбольный матч на экране, только что забили гол.

Позабыв о булке в руке, Аня затравленно оглядывается.

Низенький, с хитрыми глазами мужичок, хозяин кафе, притулился у правого крыла стойки (стойка располагается скобкой на три стены). В руке мужичка — телевизионный пульт. Дверь в подсобку приоткрыта. Видимо, он только что из нее вышел.

Х о з я и н к а ф е. Доброе утро.

А н я (*растерянно*). Доброе утро.

Х о з я и н к а ф е (*благожелательно*). Я милицию вызвал.

А н я. Зачем?

Хозяин кафе нажимает кнопку пульта, и телевизор отключается.

Х о з я и н к а ф е. Думал, ты в кассу лезешь. (*Показывает куда-то над головой Ани. Аня поднимает глаза и видит камеру слежения.*) Сижу, решаю кроссворд и наблюдаю, что здесь. Бывает интересно.

А н я. Я заплачу за булку. Сколько скажете.

Х о з я и н к а ф е. Мильон.

Аня молчит. Он усмехается.

Х о з я и н к а ф е. Сколько у тебя? Что молчишь? С милицией хочешь пообщаться?

Аня с булкой в руке и с сумкой в другой устало, обреченно отходит от стойки. Садится за ближайший столик. Сумку опускает на пол. Откусывает булку.

Х о з я и н к а ф е. Что? Совсем денег нету?

А н я. Долго у вас милиция едет.

Х о з я и н к а ф е. Да она у нас вообще не едет. Если только убьют кого. Смерть булки их не впечатлит.

Он наблюдает, как Аня ест, и наблюдает с каким-то вожделением. Как будто и сам голоден.

Х о з я и н к а ф е. Пить чего будешь?

А н я. Кофе.

Х о з я и н к а ф е. Я варю самый лучший кофе в России. На самой плохой кофеварке. Но ты мне отработаешь.

В зале — никого. Дверь в подсобку приоткрыта. Там горит свет. Журчит вода.

Хозяин кафе стоит, привалившись к стене. Аня перемывает посуду. Он наблюдает. Зачарованно.

Аня встряхивает мокрую руку, брызги отлетают. Аня заводит за ухо выбившуюся прядь и продолжает мыть посуду.

Хозяин кафе. Как ты ловко. Оставайся. Кофе бесплатно.

Аня. Лучше посудомоечную машину купи.

Хозяин кафе (*хмыкает*). На какие шиши? Я в долгах. (*Смотрит на белую Анину шею, любуется.*) Черт меня дернул с этим кафе. Хотел, как в Париже.

Аня. Кино насмотрелся?

Она выключает воду. Снимает передник, вешает на гвоздик. Вся посуда перемыта и стоит на решетке. Хозяин кафе не сводит с Ани взгляд.

Она подходит к своей сумке. Берет ее и идет к выходу. Но хозяин кафе выход загораживает.

Хозяин кафе. Погоди.

Аня. Не могу.

Он берет ее за плечо. Но она выворачивается. Сумку выставляет вперед, сумкой защищается.

Аня. Дай пройти.

Хозяин кафе. Я тебя не обижу.

Аня. Зато я могу тебя обидеть.

Хозяин кафе. Да брось.

Аня смотрит на него совершенно безумными глазами. Вдруг хватает чисто вымытый, мокрый нож.

Хозяин кафе меняется в лице и отступает от дверного прохода в зал.

Хозяин кафе. Спокойно, спокойно... ты мне не нужна абсолютно, я пошутил, слышишь, ты...

Он отступает, отступает, натыкается на что-то, падает с грохотом. Аня бежит, несется напролом.

Аня сидит все на той же остановке, на шоссе. Сумка — возле нее. Проносятся машины.

Аня вдруг замечает в своей руке нож, абсолютно чистый, сияющий. Она смотрит на нож удивленно. Кладет его на лавку. Смотрит задумчиво на несущиеся машины.

Аня едет в почти пустом автобусе по узкому, кривому проселку, внимательно смотрит в окно. Кассирша на заднем сиденье заполняет кроссворд в газете...

Автобус тормозит и распахивает двери.

Старуха забирается медленно, с трудом.

Березовая роща вдоль дороги, светлая, прозрачная. Маленький желтый лист привлекает внимание Ани. Такой же лист, как тогда за окошком Ириного дома, только он не зависает в воздухе, а тихо опускается, так медленно, как во сне.

Следователь едет в очень удобной машине. Возле водителя, Вити. Следователь дремлет.

Шоссе почти свободно, машина летит. Витя замечает на обочине магазинкафешку, сбавляет скорость и поворачивает к обочине.

Он останавливается и, взглянув на спящего пассажира, выходит, бесшумно прикрыв дверцу. Но следователь все же просыпается.

Он задумчиво смотрит в окно, видит, как Витя направляется к магазинчику. Следователь вынимает из кармана мятую пачку сигарет, опускает стекло. Сигарету разминает в пальцах и смотрит, как водитель открывает дверь магазинчика, чтобы войти, но приостанавливается и пропускает выходящих из магазина.

Пальцы, разминавшие сигарету, замирают. Другой рукой следователь отщелкивает ремень безопасности и выпрямляется, не сводя глаз с окна.

Следователь наблюдает за вышедшими из магазина Гришей и Мишкой.

Они спускаются с крыльца. Мишка лижет мороженое, в руках у Гриши пакет с покупками.

Они подходят к своей машине, оттуда раздается звонкий щенячий визг.

Следователь отворяет дверцу и выбирается из машины.

Пока следователь идет к их машине, Гриша выпускает из кабины щенка. Мишка подхватывает Гайку, та визжит, вырывается, несется к магазину, мальчик за ней.

Гайка останавливается и увлеченно обнюхивает какой-то столбик. Мишка опускается рядом с ней на корточки и гладит ее.

Следователь с незажженной сигаретой в пальцах подходит к Грише. Гриша, кажется, его припоминает, но не узнает.

С л е д о в а т е л ь (*приближаясь*). Дверь-то я так и не купил!

И мгновенное узнавание появляется в глазах Гриши.

Витя выходит из магазинчика со свертком и приостанавливается, заметив, что следователь стоит в стороне и разговаривает с Гришей. Витя направляется к своей машине.

Следователь закуривает.

Г р и ш а. ...Так что мы решили с моим парнем рвануть в это Кислое. Уже почти у цели.

С л е д о в а т е л ь. Жене звонили?

Г р и ш а. Не доходят сигналы. Ничего, вечером свидимся. Я соскучился до... (*смеется*) до полной невозможности. Просто умираю, хочу ее увидеть. Просто сил уже нет.

Следователь смотрит на него грустными глазами.

Г р и ш а. А вы к своим, наверное? В Красные Зори? Видите, я запомнил про Зори.

Он смеется. И ясно по этому смеху, что настроение у него нервозное, взволнованное в предвкушении встречи.

С л е д о в а т е л ь. Да, к своим.

Г р и ш а (*радостно удивляется*). Вот ведь где встретились, в Тверской области.

Гришина машина отъезжает от обочины. За задним стеклом — физиономии Мишки и щенячья морда.

Следователь машет отъезжающей машине. Мишка машет ему в ответ из-за стекла.

Следователь забирается в свою машину, вынимает из кармана мятую пачку, сигарету из нее вытряхивает. Витя заводит мотор.

В и т я. Я узнал, двадцать километров до Кислого, прямо по шоссе до перехода, направо на проселок, а там...

С л е д о в а т е л ь (*устало, спокойно*). Не спеши. Пусть отъедут.

Витя смотрит, как он закуривает. Ждет.

С л е д о в а т е л ь. Чего там в магазине хорошего?

В и т я. Да ничего. Продавщица историю учит, хочет в институт поступать. Молоденькая... Говорит, что сметана у них хорошая.

С л е д о в а т е л ь. Это замечательно.

Витя смотрит на следователя выжидающе. Следователь кивает, и Витя трогается резко.

С л е д о в а т е л ь. Только спокойно.

Витя сбавляет скорость.

С л е д о в а т е л ь. Нам спешить некуда.

Вышвыривает окурок за окно. Молчит.

Витя сворачивает на проселок.

Машина следователя едет по узкой дороге. Едет тихо, и нетерпеливые, очень старые «Жигули» гудят сзади. Машина следователя подает к обочине,

и «Жигули» ее объезжают. Из «Жигулей» орет музыка, кабина набита мальчишками.

В и т я. Уголовники. Сейчас вмажутся в кого-нибудь. И себя угробят, и людей.

Следователь молчит. Смотрит за окно, на мирную березовую рощицу.

С л е д о в а т е л ь (*вдруг*). Останови.

Витя удивленно на него смотрит и останавливает машину.

Дует ветерок и срывает легкие желтые листья. Один лист падает на ветровое стекло.

С л е д о в а т е л ь (*глядя на этот лист*). Жизнь пролетает.

Водитель обеспокоенно на него смотрит. Следователь морщится и трет грудь.

Орущие «Жигули» мчатся обратно. И, пролетая мимо них, яростно гудят. Становится тихо.

В и т я. Вы таблетку примите.

С л е д о в а т е л ь. Сейчас.

В и т я. Едем потихоньку?

С л е д о в а т е л ь. Да, разворачивайся.

Витя смотрит на него удивленно, непонимающе.

С л е д о в а т е л ь. Назад, Витя, назад. В Москву.

Витя молча заводит мотор. Разворачивает машину. Едет назад.

В и т я. И чего вы вдруг перерешили?

Старуха идет от колодца с ведром воды. Идет медленно, тяжело, по очень узкой, пробитой в траве тропинке. Тропинка поворачивает к дому. Старуха останавливается передохнуть. Ставит ведро на тропинку. Оглядывается. В деревне всего несколько домов.

Старуха нагибается взяться за ведро, чтобы идти дальше к своему дому, но ее внимание привлекает печной дым, он поднимается из трубы маленького, почернелого, покосившегося домишки. Старуха оставляет ведро.

Тропинки к этому маленькому дому не пробито, но видно, что кто-то к нему шел, трава примята. Окна в доме заколочены, и доски, которыми заколочены окна, тоже все почернели, щели между досками довольно широки.

Вдруг дверь дома открывается. На крыльцо выходит Аня с половиком в руках. Начинает вытряхивать половик. И замирает, увидев старуху.

Старуха молчит и смотрит на нее.

А н я (*громко*). Здравствуйте!

С т а р у х а. Здравствуй. Ты кто?

А н я. Аня. Тети Оли племянница.

С т а р у х а. Померла Оля, давно, двадцать лет уже.

А н я. Я знаю. Я так пришла, пожить.

Старуха смотрит на нее настороженно. Слышно, как где-то далеко-далеко идет поезд.

С т а р у х а. Ты чья дочь, Сереги?

А н я. Ивана.

С т а р у х а. Я тебя помню. Ты у меня по дому бегала за кошкой.

А н я. Топора у вас нет? Доски с окон снять.

Аня сидит в комнате у окна. Она в теплой бордовой кофте. Свет проникает свободно, доски сняты. Стул, стол есть в комнате, буфет, и даже чашки какие-то есть в буфете. Половик вытряхнут и постелен на чистом полу. На столе, за которым сидит Аня, раскрыт старый-престарый отрывной календарь. Аня придерживает толстый календарь (иначе страницы выскользнут и вновь сомкнутся), читает приметы погоды на этот день. Ведет пальцем по странице. В печке потрескивает огонь. Тоненько начинает петь чайник.

Аня вдруг настораживается, прислушивается, подается к окну.

Она смотрит в окно, а шум, который привлек ее внимание, становится все слышнее. Это шум подъезжающей машины.

На буфете — фотография в рамке: Миша, Гриша и Аня — семейный портрет. Аня улыбается, Гриша серьезен, Мишка смотрит застенчиво.

Очень немолодой человек на белом кухонном столе распечатывает пачку лекарства (того самого), сдирает прозрачную пленку.

Жена ставит стакан с водой на стол.

Ж е н а. Вот тебе запить.

Муж вскрывает пачку, вынимает пластинку с таблетками и видит, что одной таблетки в пластинке недостает.

М у ж (*показывает пластинку жене*). Ты посмотри, это мыслимо?

Ж е н а. А что?

М у ж. Таблетки нет. В аптечной упаковке не хватает таблетки. Я пойду жаловаться. Немедленно.

Жена забирает у него из рук пластинку, рассматривает.

Ж е н а. Целая была упаковка?

М у ж. Целая.

Ж е н а. И куда ты пойдешь жаловаться?

М у ж. В аптеку, конечно. Или в милицию.

Ж е н а. Да хоть к самому Господу. Как ты докажешь, что там таблетки не было? Никак.

М у ж. Ты понимаешь, мне же их все надо принять, все десять, не девять, а десять, это курс, понимаешь?

Он трясет перед ее носом таблетками.

Ж е н а. Я все понимаю.

М у ж. То есть мне придется еще одну упаковку брать, идти к врачу, объясняться, просить рецепт, платить пятьсот рублей, и все ради одной таблетки.

Ж е н а. Я понимаю, Митя, я все понимаю, не нервничай. Ты спиртное не пил сегодня?

М у ж. Нет, конечно.

Ж е н а. Смотри. Там в инструкции четко сказано, что со спиртным будет яд. Уснешь — не проснешься.

М у ж (*бурчит себе под нос*). Неплохо бы.

S U M M A R Y

Maria Kravtsova — Valentin Dyakonov
Profession: curator

Jean-Pierre Salgas
Shores of utopia

Sergei Khachaturov
The key to reading concealed

Irina Kulik
There are no more outsiders
Stuff devoted to the 3rd Moscow biennale.

Zara Abdullayeva
From banality towards the banal
Venice-2009.

Anton Dolin
Point blank
Review of Samuel Maoz' LEBANON (Israel — France — Germany).

Oleg Zintsov
Change of minds
Review of Werner Herzog's THE BAD LEUTENANT: PORT OF CALL NEW ORLEANS (USA) and MY SON, MY SON, WHAT HAVE YE DONE (USA — Germany).

Evgeny Gusyatinsky
The train won't come anymore
Review of Jako van Dormael's MR. NOBODY (France).

Andrei Plakhov
There is happiness
Review of Todd Solondz' LIFE DURING WARTIME (USA).

Stas Tyrkin
If judged fairly
Review of Fatih Akin's SOUL KITCHEN (Germany).

Elena Plakhova
Wonders happen only to the others
Review of Jessica Hausner's LOURDES (Austria — France — Germany).

Maria Kuvshinova
American graffiti
Review of Michael Moore's CAPITALISM: A LOVE STORY (USA).

Vladimir Mirzoyev
Draught
Essay by the noted film- and theatre director.

Christopher Doyle
World as a private space
Master class of the cinematographer.

Lydia Kuzmina
Art of Xmas pudding
Portrayal of the scriptwriter and helmer Richard Curtis.

Boris Lokshin
Z
Essay on Andrei Tarkovsky' STALKER.

Mikhail Mareskin
Food, sex and death
Essay on Peter Greenaway's THE COOK THE THIEF HIS WIFE & HER LOVER.

Viktoria Smirnova
The German, who hasn't been to Marienbad
Alain Resnais' HIROSHIMA MON AMOUR and L'ANNEE DERNIERE A MARIENBAD in the context of philosophical research.

Andrei Shcherbenok
Songs of the main things
Aesthetics of trauma in Dziga Vertov cinema. The image of Lenin as conceived by the heroines of Dziga Vertov's THREE SONGS OF LENIN.

Natalya Skorokhod
Knights of «Don Quixote»
Mikhail Chekhov, Mikhail Bulgakov, Orson Welles: the novel by Cervantes in the less known interpretations of great masters.

Vladimir Kolotayev
Forget Dom-2
Analysis of the popular reality show.

Park Chan-wook:
«New technologies set limits for creativity»
Interview with the noted Taiwanese filmmaker.

Claude Chabrol:
«I am just...»
Conversation with the renowned French filmmaker.

Dustin Hoffman:
«One should not blame an actor for bad acting»
Interview by Denis Rossano.

Elena Dolgopyat
Addiction
A script.

10-1770
19 ЯНВ 2010

Журнал издается при поддержке Министерства культуры РФ

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
Выходит с января 1931 года
Учредители: Союз кинематографистов России, Министерство культуры РФ, редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Исполнительный директор Елена Карташова
Заместитель главного редактора Нина Зархи
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редактор спецпроектов Лев Карахан
Редакция: Леонид Гурьян, Евгений Гусятинский, Анастасия Дементьева, Татьяна Иенсен, Людмила Мишунина, Елена Паисова, Елена Плоткина, Елена Стишова, Нина Цыркун, Галина Элькина
Макет: Дмитрий Демский
Обложка: Евгений Добровинский
Дизайн и компьютерная верстка: Людмила Мишунина

•

Адрес редакции: 125167, Старый Петровско-Разумовский проезд, 10 (м. «Динамо»),
Телефоны: (495) 614-23-02, 614-06-57. **Факс** (495) 614-34-91
www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru

Сдано в набор 08.12.09. Подп. к печати 17.12.09
Формат бумаги 70 x 100$^{1}/_{16}$. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75. Уч.-изд. л. 14,92
Заказ 1293. ООО «Принт Экспресс»,
Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогам агентства «Роспечать»: СНГ — с. 138, РФ — с. 237, Москва — с. 256. **Индекс** 70402.
В Москве на «Искусство кино» можно подписаться с получением вышедших номеров в редакции по адресу: 125167, Старый Петровско-Разумовский проезд, 10 (м. «Динамо»),
телефоны для справок: (495) 614-23-02, 614-06-57.

Our address:
Stary Petrovsko-Razumovsky dr.,10, 125167, Moscow, Russia
Tel. (495) 614-23-02, 614-06-57
Fax (495) 614-34-91
www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru

Журнал издается при поддержке:

компании «СТС Медиа»

телеканала ТНТ

телеканала РЕН ТВ

Фонда «ФИНАНСЫ И РАЗВИТИЕ»

Интернет-версия «Искусства кино» осуществляется при поддержке Татьяны Друбич

ISSN 0130-6405

© Журнал «Искусство кино», 2009

ТНТ

COMEDY CLUB PRODUCTION

ПРЕДСТАВЛЯНАМА

ФИЛЬМ ГАРИКА МАРТИРОСЯНА И СЕМЁНА СЛЕПАКОВА

СЕКАСА БУДЕТ!

ОЧЕНАМА СМЕШНАМА!

ОЧЕНАМА СКОРО!

21 ЯНВАРЯ
во всех кинотеатрах

Пингвес

www.nasharussia-kino.ru

ЦЕНТРАЛ ПАРТНЕРШИП

7 ДНЕЙ

АФИША@mail.ru

РУССКОЕ РАДИО

RuTube Всё видео!

РОСГОССТРАХ

Реклама.

ИСКУССТВО КИНО
Индекс 70402

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы О.АРТЕМЬЕВОЙ, Е.ГУСЯТИНСКОГО, Д.ДЕСЯТЕРИКА, Т.ДОНДУРЕЙ, О.ЗИНЦОВА, И.ЛЮБАРСКОЙ, Е.МАЙЗЕЛЯ, Е.ПАИСОВОЙ, К.РОЖДЕСТВЕНСКОЙ, Н.ЦЫРКУН

В РУБРИКЕ ***«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»***

Драматург — демиург кинематографа
Американский сериал: телевизор для умных

В РУБРИКЕ ***«РЕПЕРТУАР»***

МОСКОВСКИЙ ФЕСТИВАЛЬ «ЗАВТРА»/2MORROW³»

В РУБРИКЕ ***«ИМЕНА»***

АЛЕКСАНДР РОДИОНОВ
ХЬЮ ЛОРИ
ДЖЕЙМС КЭМЕРОН

В РУБРИКЕ ***«ОПЫТ»***

ЮРИЙ АРАБОВ
ВЯЧЕСЛАВ МУРУГОВ

В РУБРИКЕ ***«ЧТЕНИЕ»***

Максим Стишов. ШПИОНЫ
Михаил и Вячеслав Дурненковы, Юрий Клавдиев, Александр Родионов. МОТОВИЛИХИНСКИЙ РАБОЧИЙ
Денис Драгунский. РАССКАЗЫ